Întreaga sa insulă gata să naufragieze în mare furtună care s-a abătut în ultimii ani ai secolului care se sfârşea. Criza aceasta politică şi socială este văzută cu un ochi lucid dar încărcat de o profundă umanitate. El a încercat să creeze şi un fundal în concordanţă cu pesimismul general, în starea naturii înconjurătoare, a apusului şi zorilor palide, bântuite de rafale puternice de vânt şi de ploi neîntrerupte, atât de contrastante cu cei care consideră Sicilia ca un paradis insular. Nici în ciclul naturii el nu întrevede, dominat de pesimism, reînnoirile generale. Totul este în final, sub semnul definitiv al tăcerii şi al nemişcării. Realitatea învinge definitiv iluzia. „Din cerurile Italiei, în acele zile, ploua noroi...” (scrie într-o teribilă tonalitate polemică Pirandello). „Biata insulă – continua – tratată ca un pământ cucerit. Bieţii insulari, trataţi ca barbari care trebuiau civilizaţi!...” Deci nu se poate afirma că Pirandello nu trăieşte cu intensitate în istoria timpului prezent, că el ignoră relele Italiei, că el nu este denunţătorul „falimentului patriotic41. Amărăciunea lui intensă are uneori accentele polemicii danteşti îndreptate împotriva patriei, biciuind-o pentru a o smulge din stagnare, din prostraţie. Limba din *1 Vecchi* ei *giovani* este intens expresivă, semnificând o voinţă estetică de inovaţie, de frângere a frazei de ascendenţă a prozei de tradiţie aulică. El caută şi îmbogăţirea lexicului prin utilizarea unor forme neîntrebuinţate frecvent, îngăduindu-şi chiar şi inovaţii lexicale, calchiate însă pe modele vechi. Nu sunt frecvente nici metaforele, există tendinţa spre ceea ce Pirandello însuși numise *parola-cosa*, pentru realismul romanului, pentru ritmul lui dinamic, în expresivitatea viguroasă a cuvântului care sintetizează ideea de transmis.

R Omanul *Quaderni di Serafino Gubbio operatoare* a fost tipărit iniţial sub titlul *Şi gira*, în foileton în revista *Nuova Antologia*, cu un deceniu înaintea apariţiei în volum din 1925.

În cele şapte *caiete* ale operatorului cinematografic Serafino Gubbio se notează meditaţii reflexive, de aparent obiectivism, asupra dezagregării unităţii individuale, dependentă totdeauna de variaţia elementelor componente şi a celor în relaţii cu altcineva.

Neliniştea existenţială este ideologia personajului principal, operatorul care vrea să înregistreze, mut şi fidel ca o maşină, tensiunea, suferinţa continuă generată de actul trăirii. Operatorul îşi propune să păstreze, ca şi obiectul neînsufleţit al camerei de filmat,

impenetrabilitatea, impasibilitatea îngheţată, incomunicabilitatea.

S-a putut face observaţia relativă la intriga noului roman că este comparabilă cu a unui roman foileton, demn să apară în fascicole. Un tânăr, Giorgio Mirelli, se sinucide din dragoste pentru o actriţă fascinantă, de o frumuseţe stranie, cu un chip enigmatic, cu un surâs ambiguu, magnetic, Varia Nestoroff. La rândul ei, fascinanta femeie va fi ucisă de un alt îndrăgostit, Aldo Nuţi, într-un cadru excepţional, în cuşca unui tigru. Dramaticul episod se desfăşoară sub ochiul lucid, indiferent al maşinii de luat vederi, al camerei de filmat, pe care mâna (aparent) impasibilă a operatorului o face să funcţioneze cu un automatism pe care nimic nu-l poate emoţiona.

Aparatul emblematic înregistrează fără vibraţia participării toate momentele dramei umane, în seria lor culminantă tragic. În realitate, operatorul scrie o teribilă confesiune, un ziar halucinant, de martor credincios, de fibră sensibilă, intrată în consonanţă cu protagoniştii tragici. Maşina vizuală de înregistrare, martorul mut, nu va izbuti să-i determine pe creatorul şi mânuitorul său la dispariţie şi la neparticipare.

În *Şi gira* (se preferă de către editorii contemporani acest titlu sintetic), se face manifestă, pregnant, preocuparea, modernă, de a sesiza aspectele maşinismului care va deveni constanta centrală a secolului al douăzecilea. Şi, în special, se anticipează, cu multă luciditate, dezvoltarea extraordinară a celei de a şaptea arte, a cinematografiei, a fascinantelor serii de imagini în mişcare perpetuă, a jocului fantast de lumini şi umbre alternante. Pirandello încearcă să reprezinte în protagonistul său, operatorul Serafino Gubbio, un personaj neutral, pasiv, în echilibru total stabil, între pasiune şi sentimente, identificat total cu facultatea vizivă a maşinii pe care o mânuieşte maestrul, impasibil, până la a putea deveni, în finalul naraţiunii, o persoană lipsită de posibilitatea de a vorbi, un mut, emblematic martor al jocului alternant al vieţii şi al morţii. El se poate identifica cu mitul lui Cronos, putând să fie un anihilator al timpului interior şi să dinamizeze discontinuitatea timpului exterior.

Operatorul circulă, confesor şi înregistrator în lumea nouă a industriei cinematografiei, purtător desigur al unei măşti, ca atâtea alte personaje pirandelliene. El este desigur un cunoscător al puterilor demistificatoare ale maşinii, al facultăţii sale extraordinare de înregistrare a tumultului existenţial, dar, şi implicit, un critic al

impasibilităţii neparticipante. În raportul om-maşină, încă inedit, nu îndeajuns de analizat, la începutul secolului nostru, Pirandello aruncă priviri clare, conştient de ceea ce înseamnă marea primejdie a maşinii înlocuitoare. El releva, implicit, starea de alienare pe care o generează maşina chiar în fazele ei de înregistrator total al evenimentului, al obiectului şi al cazului, mai obiectiv decât orice om.

Maşina este desigur un semn al civilizaţiei moderne, dar ea semnifică şi un sens al agresivităţii *obiectului* împotriva omului. Fără a scrie rânduri despre *fantascienza*, trebuie să afirmăm că fragmente revelatorii din romanul *Şi gira*, în raportul om-maşină, refuză maşinismul atotcuprinzător neraţional, metropola tentaculară. Operatorul Serafino Gubbio este un reflexiv totdeauna, el are (după expresia pirandelliană) „viermele filozofiei44 în creier. El nu neagă realitatea, sesizându-i aspectele contradictorii, fiind un spectator pasiv, un actor cu masca indiferenţei purtată perpetuu. În paginile romanului converg undele purtătoare ale binomului de totdeauna: realitate-aparenţă, cunoaştere şi taină. Serafino Gubbio este simbolul unei conştiinţe exponenţiale, înregistrator fidel al crizei umane, al mutaţiilor condiţiei sale, un analizator profund al psihologiilor ’niciodată reduse la o unitate. Ideologia de martor care înregistrează, fără a emite opinii şi concluzii, se proiectează asupra întregii lumi în al cărui centru el este o mână care mânuieşte o manivelă a unei maşini optice, un operator care, golit de sensul uman al participării, devine martorul ideal, martorul care nu este un ecou sonor al timpului său. Memoria sa nu este niciodată, aparent, afectivă şi seninătatea sa este a unei voite, imperturbabile alienări. În lungul proces de dizolvare a personajului în imagine, operatorul are o misiune medianică, de a fi un permanent revelator. Orientarea veristă îşi află disoluţia în grotesc, în această analiză surprinzătoare a raportului dintre om şi maşină. Pentru autorul romanului *Şi gira*, sau *Quaderni di Serafino Gubbio, operatoare*, noua descoperire a omului plurivalent şi însetat de cunoaştere, cinematografia, nu se vrea un instrument al proiectării într-o mirifică lume a evadării în lumini şi imagini dilatate de vis, ci un mijloc intens de comunicare, de înregistrare de imagini demne de a fi conservate în marele muzeu al spiritualităţii lumii, surprinzând în felul acesta fluiditatea vieţii suspendată de momentul fixării ei în imagine. Maşina de înregistrat capătă, în felul acesta, funcţia emblematică a artei care poate cristaliza evenimentul demn de a fi retransmis, ca un

mesager încărcat de umanitate, viitorului.

Caietele operatorului sunt un lung monolog, iar maşina sa de luat vederi, aparatul de filmat, îi oferă alternanţa inteligenţei care scrutează, putând teoretiza, aspectele varii ale vieţii fluide, dar şi arta expresivă care poate să-şi îngăduie suspendarea clipei, fixarea ei în lumina care nu se stinge. Dar personajul, cu toată declarata lui impasibilitate, nu se poate izola în absolut, nu poate fi un reproducător mecanic, așa cum este mașina străină de afect, al vieţii în permanentă fluiditate.

Maşina de luat vederi poate devora realitatea dar nu o poate anihila în imaginea ei tranzitorie, poate sfărâma pe aceia care i se supun răsfrângerii în prismele luminii sale necruţătoare. În freamătul său emblematic se cuprind toate undele sonore ale tuturor maşinilor care compun un nou univers maşinist, automatizat. Nu se mai poate auzi în coralitatea lor sonoră cu care se identifică oraşul tentacular, niciun suspin, nicio bătaie de inimă. S-a putut face şi o comparaţie, pe plan invers, cu reprezentanţii futurismului care puteau declara, ca F.T. Marinetti, că o maşină lansată în cursă este mai frumoasă decât *Victoria* din Samotrace. Dar maşina operatorului pirandellian răstoarnă planurile, într-o tensiune de înregistrare aparent fără participare. În curând avea să izbucnească și marea polemică *stracittă-strapaese*, cu susţinători ai literaturii *câmpiei* și satului, zonă a candorii și a cărărilor pierdute, și *orașul* în care pasiunile se descarcă violent și umanitatea nu mai este aptă de trăirea în seninătatea naturii. Oraşul este un element tragic în componenţă existenţială a omului contemporan şi implicit, în romanul său, Pirandello denunţa maşina şi automatismul către care tinde mânuirea ei, alienând omul de esenţialitatea sa spirituală.

Se vorbeşte mult, în prezent, de *reificazione*, de *scriitura* despre *lucruri*, de echivalare a lucrurilor conturate real şi nu în sine, într-un montaj îndreptat către prezumtivul cititor. Comunicarea în felul acesta extinde caracteristica descriptivă, într-o programare de prezentare în axele spaţiu-timp, a seriei de lucruri care se încarcă de simbol. Operatorul pirandellian, Serafino Gubbio, devine, martor credincios al maşinii care înregistrează automat varietatea tragică a vieţii, un martor mut. Trauma impactului violent al cazurilor înregistrate fără participare subiectivă, îl desprind de obiectivitatea îngheţată a maşinii, creându-i un şoc anihilator al funcţiei verbale. Raportul alienant

om-maşină, oglindirea obiectivă, acordă o conştiinţă subtilă a timpului prezent în care se configura civilizaţia maşinii. Impactul violent cere trecerea într-un alt registru decât acela al imaginii care I-a creat şi semnifică şi refuzul autorului de a mai utiliza la *cânepresa*, aparatul de filmat, şi trecerea spre teatru în care există ca act al comunicării în primul rând cuvântul, încărcat de forţaexpresivă a verbului. Interferenţa între lumea cinematografului de la *Kosmograph Studio* şi realitate este paralelă cu raportul invers dintre aparatul de filmat şi viaţa care nu poate să fie numai imprimarea pe peliculă a unei umanităţi surprinsă numai în imagini răsfrânte parţial. Se pot face desigur apropieri interesante de tezele expresioniştilor care neagă naturalismul, declarând că realitatea nu mai trebuie fotografiată. Ţâşnesc din profundele straturi izvoare esenţiale, cuvântul se încarcă de valenţe concentrate ca la simbolişti, devenind nucleu iradiant. Ele poartă, în structurile lor, un intens fior tragic, o amară ironie, un sarcasm Hohotitor, ascuns după aparenţele trăirii. Simbolurile echivalează aspiraţii pure, iar situaţiile pendulează între real şi fabulos. Există un senzualism căutat în fierberea totală a lucrurilor şi a esenţelor. Sensibilităţile se contorsionează după infinitatea senzaţiilor într-o lume nouă, de violenţe dar şi de taine. Ca o forţă naturală, primitivă, expresioniştii trăiesc în esenţa şi lumea artei lor, contemplând, minunându-se primitiv. Sensul puternic al neliniştii încercat de personajul pirandellian din *Şi gira* este totdeauna sporit de tulburătoarea căutare a adevărului, sfârşind prin a se pierde pe drumul sinuos al alienării. Negarea mecanizării, aspiraţia spre viaţă sunt în raporturi antagoniste în paginile romanului. Exista permanenta conştiinţă a acestei bipolarităţi, al dublului care tinde la a se divide, dominanta dedublării, a desprinderii imaginii din oglinda maşinii de înregistrat gesturi ale vieţii „semnificând şi smulgerea succesivă a măştilor ca în straniul tablou al lui Ensor. În dezumanizarea maşinismului predominant se înscrie şi parabola din *Şi gira*, comparat cu un film *scris* cu camera de luat vederi: „*Ricco di potenţi immagini da film*, şi gira *e un film în bianco e nero immerso nell'oscurită e nelle ombre, lievemente contrastato da momenti di colore, che rappresentano la vita ed* îl *piacere senzuale*. *Essenzialmente* îl *racconto e un viaggio nella buia notte delvanima di* Gubbi025

Lungul itinerariu în sufletul întunecat al operatorului lui Luigi Pirandello semnifică o rătăcire într-o lume lipsită de speranţa luminii

raţionale, a indiferenţei de maşină a celui care poate ingurgita imagini fără de niciun comentariu. Procesul dezvoltării noii arte, care în curând va inunda cu imaginile sale întreaga lume subliniază o evoluţie modernistă a lumii, tot mai departe de izvoarele raţiunii sale primordiale. Omul nu se mai poate agăţa în naufragiu de colţurile stâncilor în periplul navei sale lansată pe mări necunoscute. Perceperea, în secolul a XX-lea este o cucerire a simţului vederii. Transmiţând imaginea *mediată* a realităţii, operatorii imperturbabili, în impasibilitatea lor, vor să orienteze lumea spre incomunicabilitate. Imaginea, în seria lor dinamică, creează iluzia spectatorului de pătrundere dincolo de aparenţe. (S-ar putea aminti şi prima tentativă a realismului magic, aparţinând lui Massimo Bontempelli, naraţiunea în care se poate pătrunde dincolo de apele grele ale oglinzilor pentru a întâlni, prezente şi vii, toate imaginile creaturilor şi obiectelor care s-au răsfrânt vreodată în structurile de cristal.)

Romanul este scris când industria cinematografică se afla la originile sale şi nu exista o opinie clară despre semnificaţia noii arte care avea în curând să domine suprastructura.

Intensitatea luminoasă a semnelor cinematografiei concura realitatea, aprofu, ndând-o în jocul alternant de umbre şi culori, propunând aparenţa drept noua conturare a omului care nu mai este un protagonist pasiv. Succesiunea de imagini în desfăşurarea filmului este un comentaineutru al vieţii care nu poate fi reprezentată integral. Convenţionalul acceptat de aceia care sunt înscrişi în zonele conformismului nu neagă însă denotarea specificului care diferenţiază obiectul de imaginea sa răsfrântă în oglinda maşinii înregistratoare. Filmul nu este o succesiune parodică a unui filon existenţial, iar la rândul ei trăirea personajelor nu se poate recunoaşte integral, nedeformat, în imaginea neutră. Dar imaginea fixând un contur de personaj, în dimensiunile sale fizice, îi poate păstra, peste timp, statura care comparată cu aceea a prezentului, semnifică inexorabila trecere, subliniază caracteristica neliniştitoare a caducităţii.

Metafora filmului îngăduie naratorului posibilitatea de a transmite şi o ideologie relativă la puternicul contrast pe care el îl relevă constant, dintre realitate şi aparenţă. Pirandello avea încă o dată s-o afirme explicit atunci când declara că autorul, creatorul de valori expresive, nu crede în realitatea lumii pe care o reprezintă, şi că iluzia artei este paralelă cu aceea pe care lumea reală o transmite

simţurilor umane, dar care nu o pot percepe decât tot ca o iluzie. Orice reprezentare a lumii, chiar dincolo de vălul artei, este tot o reprezentare a iluziei fiecărui ins despre realitatea înconjurătoare. Lumea ca reprezentare este o autoreprezentare şi realitatea ei variază infinit, ca tot atâtea ipostaze citi indivizi o percep prin simţurile lor care transmit specific. Intermediarul impactului realităţii asupra omului sunt simţurile care pot fi înlocuite, aparent şi analog, prin funcţia senzorială a maşinii. Semnificantul este un raport de conexiune al realităţii care transmite semne şi interpretarea lor de către conştiinţa umană.

În concepţia poeticii pirandelliene arta are caracteristica de a putea surprinde şi de a fixa viaţa în curgerea ei continuă, în momente culminante, alese de artist cu un sigur discernământ estetic. Dar arta cu o asemenea caracteristică convenţională nu ar putea reda succesiunea ulterioară a momentelor, imaginile variate ale fluidităţii existenţiale, perpetua mobilitate a aspectelor sale. Şi el poate face elogiul artei cinematografice car = are facultatea de a putea surprinde viaţa în mişcare, lumea în variaţia perenă a aspectelor sale care pot transcende viziunea individuală, a unui creator, inapt să surprindă toate dimensiunile şi perspectivele realităţii în continuă mişcare. Cinematograful în seria sa de imagini continue poate surprinde şi reda aspectele cele mai contradictorii, în mutaţia dinamică, nesimplificând într-o viziune singulară, putând prezenta în fuziune grotescul cu tragicul, ironia cu participarea la trăirea lumii şi a personajului.

Într-adevăr maşina de luat vederi înregistrează într-o viziune globală evenimentele în mişcare, neparticipând, neutră total, dar ochiul ei impasibil nu poate înlocui ochiul scrutător al operatorului care ştie să distingă şi să discearnă în complexitatea existenţială pentru a alege semnificantul şi simbolicul apte să reprezinte, în structuri esenţiale, omul şi cazul său singular. Spre deosebire de o maşină care execută operaţia de traducere şi care ajunsă la un fragment ce oferă două variante, nu ştie pe care s-o aleagă şi face explozie, Serafino Gubbio, martorul mut a ştiut să aleagă din fluxul neîntrerupt al imaginilor bivalente şi chiar ambigui. Niciodată maşina nu va şti să aleagă şi nu va putea înlocui pe om în simbologia lumii, în diferenţierea dintre actul înregistrat şi semnificaţia lui. Numai ochiul omului, înzestrat cu lentilele telescopului şi microscopului poate pătrunde şi înţelege tainele marelui şi micului univers. „Inteligenţa11

maşinii este mecanică, impasibilă, logică, fără fantezie, lineară, iar inteligenţa şi imaginaţia omului nu pot să fie determinate de scheme lineare, fără plurivalenţe. Mitul acesta al neparticipării care este caracteristic maşinii nu poate fi al omului iar Serafino Gubbio devenind mut, se instrumentalizează, analog unui obiect, se *reifică* voit, încercând alienarea, fără a reuşi. Tăcerea lui finală este un protest bivalent împotriva realităţii în obiectivitatea şi subiectivitatea sa generatoare de iluzie, dar şi de tragic absolut. Literatura prin maşina cinematografică semnifică mai mult o reprezentare a lumii decât naraţiunea despre lume. Comunicarea prin reprezentare deschide perspectiva spre dramaturgia care va deveni arta expresivă dominantă a scriitorului.

Tragicul condiţiei umane a lui Serafino Gubbio se diferenţiază de comportamentul lui Mattia Pascal cu care a putut să fie comparat, luându-se în consideraţie tehnica artistică a dedublării, a suferinţei de a trăi. Dar Gubbio, impasibilul mânuitor al manivelei maşinii de înregistrat, aspiră să-şi recâştige umanitatea, să nu rămână în îngheţata, muta solitudine la care I-a condamnat prezenţa sa de martor. Tragedia sa este a gândirii care nu se poate precipita în prăpăstiile alienării, ea este o dramă deschisă. Experienţa lui înscrisă într-un lung monolog reflexiv este directa proiectare a conştiinţei autorului asupra personajului cu care se poate identifica.

Traiectoria naraţiunii *Și gira* urmează punctele de trecere obligatorii propuse de poetica pirandelliană. Curba evoluţiei sale este a unei sensibilităţi traumatizate de şocul cu prezentul şi civilizaţia lui care pot aliena umanitatea primordială. Temător de efectul maşinii asupra omului, protagonistul poate accepta până la urmă, ca ultimă ancoră de salvare, identificarea cu> impasibilitatea aparatului pentru a aspira la scufundarea în *reificare*, în transformarea în obiectul care nu emite semnale, pentru a afla în tăcere o Nirvană posibilă. El se autoreprezintă în faţa maşinii în diagrama proiectată precis a unei compătimiri universale, faţă de comportarea umană în faţa mitului maşinii. Maşina, simbolul unei civilizaţii străine omului, este în realitate denunţată cu intensitate umanistă, într-un spirt polemic, traversat de sarcasm, de acela care avertizează, anticipând cu îndrăzneală, asupra marii primejdii a robotizării omului, a uniformizării sale într-o civilizaţie suprasaturată de tehnicitate, de ingineri care nu îşi îngăduie evadări în fantazie fără programări. Există,

implicit, şi o denunţare a sistemului care nu îngăduie decât utilizarea maşinilor, preponderenţa mânuitorilor şi creatorilor lor, în faţa creatorilor de valori spirituale.

Industrializarea din *metropolis*, automatizarea nu numai a maşinilor dar şi a oamenilor care le mânuiesc, siliţi să facă acelaşi mişcări fără ca actul gândirii să mai intervină, selectiv, sunt denunţate cu o rară virulenţă de către Pirandello în această nu prea vastă naraţiune a *Caietelor operatorului Serafino Gubbio*, un umanist avertisment şi emoţionant, în încărcătura lui spirituală, împotriva alienării umane, prin smulgerea capacităţii de a gândi cu capul propriu, de a se emoţiona, neprogramat în faţa marelui spectacol al vieţii, de a nu se prăbuşi în vastele prăpăstii ale solitudinii care nu este creatoare.

Cred că putem afirma că în *Şi gira* se anticipează tematici ale crizei civilizaţiei mecaniciste, a primejdiei automatizării societăţii şi a înstrăinării omului care vor cristaliza în romanele lui Huxley sau Orwell.

Metamorfozarea omului nu este a devenirii sale animale în fantazia lui Kafka, la Pirandello destinul lui este determinat de existenţa unei conştiinţe lucide faţă de maşina care încearcă să-i aneantizeze. În reprezentarea tăcerii se programează precipitarea într-un infern a cărui osândă nu poate fi acceptată. Nu se poate accepta fatalitatea şi întoarcerea împotriva sa a unui instrument creat de om pentru ameliorarea existenţei.

Avertismentul pirandellian denunţă dezagregarea persoanei umane în civilizaţia maşinii industriale care tinde la robotizarea generală, la indiferenţa mecanică. Omul nu va fi învins de maşină şi în zbaterea lui, surprinse cu atâta subtilitate de scriitor, în criza pe care o traversează în acest secol dramatic, se exercită şi compasiunea unui creator care, urmărind destinul personajelor, le înfăşoară în luminile calde ale simpatiei sale nemărturisite. El nu are faţă de ele numai ochiul lucid, care sondează în adâncimile sufletului pentru a afla acolo structuri care nu sunt ale maşinii previzibile în programarea sa, ci ale unui organism viu, apt de atitudini plurivalente, de oscilaţii şi de pendulări de la plus la minus infinit. În paginile *Caietelor* lui Serafino Gubbio se manifestă sentimentul pirandellian de împotrivire faţă de anularea umană, faţă de obligaţia convenţională a măştii, sentimentul de luciditate faţă de umilirea la care coboară omul dominat de un

sistem nearmonic, neinteresat de modelarea condiţiei umane spre desăvârşirea ei. Serafino Gubbio, cea mai directă reprezentare a poeticii scriitorului, cu toată voinţa sa de martor neutru, nu-şi poate împiedica participarea la viaţa care curge necontenit. Nu-şi poate refuza, ca şi creatorul lui, compătimirea faţă de cei care suferă, el nu se poate dezrădăcina din solul umanităţii. Masca sa rece, de observator impasibil, se va sparge, în final, în mii de fragmente. „Descoperirea" operatorului, care se vrea doar lucid observator al unei zone în care s-ar putea trăi, dincolo de timp şi de spaţiu, într-un pustiu absolut al tăcerii, este infirmată de compasiunea nedisimulată faţă de alternanţele omului în jocul existenţial de umbre şi lumini. Nu se poate accepta o serie continuă de cazuri ale absurdului. Există compensaţii umane chiar într-un univers declarat aleatoriu. Nu poate exista numai linia continuă a răului, există bivalenţa ca o lege de simetrie care a ordonat lumea de la originile sale. Ochiul obiectiv al maşinii este interferat de razele luminoase ale ochiului omului care poate pătrunde şi dincolo de aparenţe. Mesajul romanului lui Pirandello avertizează asupra crizei dramatice pe care o străbate omul emblematic, învăluit în compătimirea aceluia care îi cunoaşte suferinţa de a nu se putea adapta minciunii, ipocriziei, convenţionalului, măştii şi maşinii atotdevoratoare. Conştiinţa lui Serafino Gubbio îşi refuză în felul acesta compromisul, refuză mistificarea faţă de figura omului reprezentativ pentru un secol care se află dominat de tehnică. Fără a exagera un comentariu de actualizare forţată, dar nu se poate elimina asociaţia cu maşinile care au evoluat şi au putut să devină, în zilele noastre, nu numai instrumente impasibile ale alienării umane, ci cea mai mare primejdie în stare potenţială pe care a cunoscut-o omenirea de la originile sale. Declanşarea unor butoane ale maşinilor prezentului ar putea anihila, nu în simbol şi efigie, ci în toată integralitatea lor psihofizică, într-o fracţiune de secundă, sute de milioane de oameni, creatori şi mânuitori ai teribilelor unelte ale distrugerii. Salvele atomice sunt culminaţia maşinilor pe care le putea denunţa ca strivitoare ale condiţiei umane, în urmă cu zeci de ani, lucidul scriitor italian, Luigi Pirandello. „Tăcerea" finală a operatorului Serafino Gubbio echivalează cu neacceptarea unei ideologii a maşinismului, a unei lumi din care omul tinde să fie eliminat.

Spiritualitatea umană este detronată de maşină, a cărei memorie fără emoţie înregistrează cazul uman, căutând să integreze,

într-un raport de inferioritate, omul entităţii maşinii. Cuvântul *impasibilitate* este o prezenţă dominantă, obsedantă în paginile jurnalului operatorului Serafino Gubbio. Şi în expunerea unor noi coordonate ale existenţei, a unei noi dimensiuni absurde în preponderenţa maşinii, se afirmă noua atitudine estetică a lui Pirandello faţă de elementele tradiţionale ale naturalismului de tip verist. În rebeliunea operatorului de a nu fi numai înregistratorul fotografic al realităţii se află condamnarea curentului literar naturalist, denunţat tocmai în această cardinală caracteristică a sa, de a reprezenta totul, plecând numai de la adevăr şi realitate înfăţişată integral, fără intervenţia transfigurării echivalentă cu oglindirea în prisma specifică a creatorului de literatură. S-ar putea face observaţia că „muţenia44 finală a operatorului înregistrator al *adevărului* este emblematică pentru tăcerea la care va fi de aici înainte condamnat, curentul verismului. Cine este dominat de maşină nu poate fi creator de artă şi încercările de a programa maşina creatoare de texte literare au însemnat tot atâtea falimente ale celor care vor să ignore capacitatea unică a omului, care vrea totdeauna să spargă zidurile invizibile înconjurătoare, negând total limitarea orizontului uman, orice obstacol din faţa zborului înalt către zonele libertăţii. Un creator de valori spirituale nu se poate aliena, el trăieşte cu încordare orice experienţă, nefiind niciodată un neutral, un foc care arde solitar. El înalţă totdeauna vocea sa de protest împotriva a tot ce ar putea ştirbi din imaginea omului. Gine dă ascultare maşinii coboară treptele involuţiei umane şi nu poate fi un creator de valori perene.

Şi în *Şi gira* ca în toate creaţiile prozei sau dramei pirandelliene, există contrastul antagonist, între existenţă, şi forma care nu o poate cuprinde şi modela, între chip şi mască. Meditaţia lui Serafino Gubbio despre lume e un comentariu amar.

ultimul roman al lui Pirandello, *Uno*, *nesunno e centomila* a apărut după o lungă elaborare, în foiletoane publicate în revista *la fiera letteraria* (decembrie 1925 – iunie 1926), şi apoi la Editura Bemporad în 1926. Există o mărturie a lui Stefano Pirandello, fiul predilect al lui Luigi, el însuşi narator şi dramaturg (a obţinut chiar un premiu Viareggio), care afirma că tatăl său a lucrat la acest ultim roman mai mult de cincisprezece ani. Există şi o altă mărturie, a lui Luigi Pirandello însuşi, cu totul revelatorie pentru semnificaţia naraţiunii pe care el o consideră o expunere pozitivă asupra meditaţiei sale relativă

la „descompunerea personalităţii”. Şi putea să afirme că în *Uno, nessuno* e *centomila* se află cheia decodificatoare a dramaturgiei sale, în esenţă a pirandellismului: *„Sto ora ultimando un romanzo che avrebbe dovuto uscire prima di tutte le mie commedie*. Şi *sarebbe forse avut-o una visione piâi esatto del mi-o teatro*. *In questo romanzo c'e la sintesi completa di tutto cio che ho fatto e la sorgente di quello che faro*”. 26, într-adevăr pluralitatea caracteristică pirandellismului a personalităţii umane, divizată în tot atâtea ipostaze cât sunt partenerii existenţiali, se manifestă integral în paginile romanului al cărui titlu constituie desigur cel mai sintetic rezumat, în definirea de *unul*, *nimeni* sau o *sută de mii*. Realitatea se răsfrânge altfel în fiecare dintre oameni, aparenţa ei fiind recepţionată variat. Şi omul, obiectul reificat în modernitatea lui neliniştită, este redus la o imagine care se repetă într-un flux neîntrerupt, în fragmentarea fenomenologică devenită o lege a sensibilităţii meditaţiei pirandelliene, caracteristică pentru poetica sa. În acceptarea subiectivistă a realităţii fragmentate, a divizării personalităţii, a dezagregării unităţii sale psihologice, se demonstrează axa centrală a pirandellismului şi modernitatea sa.

„Oglinda14, „dedublarea44, „fluxul continuu44, prăbuşirea formelor fixe, în romanul descompunerii personalităţii sunt iluminate de naraţiunea pirandelliană cu o inteligenţă lucidă, fără de nicio interferare sentimentală.

Pirandello spera, aşa cum apare dintr-un interviu publicat în *Epoca* (5 iulie 1922), că va fi sesizată şi latura pozitivă a gândirii sale, deplorând faptul că predominanta este considerată, în opera sa literară, partea negativă.

În roman se manifestă, aşadar, latura pozitivă, de sesizare a continuei mutaţii, a perpetuei transformări, echivalentă cu fluxul neîntrerupt al vieţii. Omul nu poate să se oprească la o singură realitate, existând primejdia atrofierii sale, până la dispariţie, ca şi necesitatea, specific umană, de a crede puternic în iluzie şi în metamorfoza ei. Această idealitate etică este exprimată cu o simplitate convingătoare, ideile care o concentrează nefiind prezentate într-un complex inextricabil. În încercarea de a adera la natură, în încercarea de a renunţa, nepierzând-o prin alienare, la propria identitate, în felul acesta fiind apt, conştient, de a primi o nouă identitate, într-o curgere neîntreruptă de metamorfoze, în voinţa de reînnoire şi de recunoaştere şi în elemente ale naturii, se află cheia descifrării

conduitei protagonistului romanului, Vitangelo Moscarda.

În ariditatea unor pagini ale romanului se pot afla tipice reflexe ale gândirii pirandelliene, comparabile cu multe pagini din II *fu Mattia Pascal*, dar încărcătura simbolică a personajului din *Uno*, *nessuno e centomila*, este conturată în dialectica prezentării sale, într-un spirit mai polemic.

Nobilul provincial Vitangelo Moscarda, în oglindirea cotidiană, reflectând la imaginea transmisă *de* apele cristalului, ajunge la concluzia (cât de pirandelliană!),» aparenţei. Omul nu este, structural, o esenţă, o concentrare monolitică, un centru vibrator unic, ci doar a aparenţă, o răsfrângere multiplă în perceperea şi conştiinţa celorlalţi. Există tot atâtea identităţi câte aparenţe sesizează ceilalţi. Omul nu este *unul*, ci o *sută de mii* personalitatea sa nu este omogenă, nu este proprie, ci este aceea multiplă, pe care semenii săi (fiecare, o alta!), i-o atribuie.

Drama personajului îşi începe traiectoria în această neliniştitoare descoperire. Genge (cum era alintat Vitangelo de ai săi), tulburat profund de conştiinţa crizei de identitate, încearcă să străbată un nou itinerar existenţial sub semnul revelaţiei dedublării, dar neînţelegerea comportamentului său nou de către semenii săi face să fie declarat nebun, şi în final ajunge să fie închis într-o casă de adăpost pentru cerşetori, pe care el însuşi într-un gest magnanim de caritate o întemeiase. A devenit acum *nimeni*, nu mai este identificat cu personajul originar, disponibil, în seninătatea sa ca oricine altcineva, să se identifice şi cu elementele naturii, cu pământul, cu aerul, cu norii sau cu vântul. În osmoza cu elementele primordiale, pe erou nu-l mai interesează itinerariul străbătut până atunci, trecutul său, faţa lui răsfrântă în oglinzile celorlalţi. El nu vrea nici să mai afle cauza lucrurilor, ci aspiră numai la disponibilitatea faţă de continua transformare, considerând că numai moartea poate opri jocul metamorfozelor şi aparenţelor.

Dintre reflexiile personajului, exprimate într-un lung monolog interior, pot fi subliniate ideile care se sintetizează în revelaţia că el nu era pentru ceilalţi ceea ce până atunci crezuse că este, că nu se putea vedea trăind şi în felul acesta rămânea un străin chiar faţă de sine „adică „unul pe care ceilalţi puteau să-i vadă şi să-i cunoască, fiecare în felul său”, dar el nu! Aceste judecăţi care sunt rezultatul neliniştitor al tuturor zbaterilor interioare ale lui Moscarda, îl duc spre concluzia

negării realităţii generale, şi ea multiplicată şi transformaţională, nefiind altceva decât „forma momentană pe care reuşim s-o dăm nouă înşine, celorlalţi, lucrurilor... dar şi dorinţa de a nu mai avea conştiinţa de a fi”, în felul acesta puţind să fim ca piatra sau ca planta. Dar viaţa nu conchide, este concluzia finală a personajului şi ultimele sale reflexii incluse într-un, de acum, senin monolog, reafirmă transformarea continuă, în mii de ipostaze a elementelor componente ale fluxului neîntrerupt, fără de forme determinate, al vieţii.

Există, încă de la punctul de plecare, o desfăşurare logică, o interpretare raţională cu efecte intens dramatice, cu alternanţa de întrebări şi de încercări de răspunsuri la axa cardinală a motivelor pirandelliene de oglindire şi de dedublare. Iluminarea dialectică se răsfrânge asupra jurnalului personajului care, cum se poate defini printr-o interpretare umoristică, este abandonat acum în ceea ce s-ar putea numi nisipurile mobile, care nu mai îngăduie salvarea la un ţărm cunoscut. În finalitatea lui romanul semnifică o fugă din realitatea variată şi multiformă, pe un itinerar care duce la anularea propriei identităţi, a unităţii intelectuale, dincolo de structuri esenţiale, spre o spirală ascensională de noi şi noi ipoteze, o fugă continuă spre metamorfoze. Este implicită şi voinţa de rătăcire a propriei personalităţi, ca la Mattia Pascal şi reînnoirea în dimensiunile alteia, pentru a putea reîncepe un nou curs existenţial.

Dar spre deosebire de Mattia Pascal, Vittangelo Moscarda împinge până la extreme consecinţe actul „dedublării14. Pascal, reîntorcându-se după rătăciri la locul său de origine, mai păstrează conturul imaginii primei sale existenţe şi luări de conştiinţă, Moscarda, în schimb, străbate calea întreagă cu acceptarea pierderii totale a identităţii şi a acceptării, sub forma nebuniei declarate faţă de alţii, a solitudinii care îi îngăduie metamorfoza într-o sută de mii de chipuri, naufragierea, până la urmă, în golul absolut al oricărui vis şi transformări posibile, până la arbore, la firul de iarbă sau la îndepărtata, intermitentă lumină a astrului. Fiind *o sută de mii* este şi *nimeni*. Punctul de plecare al lungului itinerar reflexiv se află (superbă ironie), în nasul personajului care este întrevăzut chiar de soţia sa într-un fel deosebit decât îl considera posesorul lui! În felul acesta Vitangelo descoperă că nu-şi cunoaşte nici măcar propriul trup şi că imaginea despre sine este deosebită de aceea pe care o au alţii. În peripeţiile generate de o asemenea teză şi care anulează orice imagine

trecută şi orice act existenţial de înainte de revelaţia dedublării, polemica pirandelliană atinge puncte maxime. În coborârea interioară, în căutarea psihologică a cauzelor nu se află mântuirea, ci numai în contemplaţia de la ţărmurile fluviului vieţii naturale, odată mai mult fiind subliniată numai existenţa realităţii subiective. Autoanaliza nu duce la stimularea acţiunii.

Heidegger va putea să teoretizeze existenţialist despre reverberaţiile unei asemenea crize a identităţii, iradiate asupra întregului cer european, în itinerariul care duce spre marginea, nu a culmilor disperării, ci a abisurilor anihilării. În coborârea în introspecţie, în scrutarea analitică aprofundată se relevă imposibilitatea de a dinamiza o conştiinţă activă care să influenţeze, în sensul construcţiei, realitatea înconjurătoare şi în primul rând pe om, subiectul şi obiectul crizei. Dacă în determinismul quasiabsurd, dimensiunile nasului Cleopatrei au putut influenţa destine şi istoria, tot un nas, nu atâta de armonic proporţionat ca al divinei regine a Egiptului, a putut răsturna cursul vieţii unui personaj emblematic pentru fenomenologia primelor două decenii ale secolului XX. Începe o nouă naraţiune a investigaţiei impactului gândurilor, a vederii noi asupra universului interior în primul rând, a analizei care se va dezvolta preponderent în narativa zilelor noastre. Pirandello poate să fie considerat un precursor al descrierii în artă a individului multiform, proteic, apt să fie reprezentat cu o mie, sau o sută de mii de chipuri. Şi niciun observator din afară nu poate afirma care este adevăratul chip, el putând sesiza, numai aparenţa în chip tranzitoriu, pe scara continuă a metamorfozelor. Fiecare chip îl anunţă pe altul, cu care nu seamănă decât în aparenţă, singura sesizabilă de ceilalţi şi chiar de sine însuşi sau de creatorul său literar.

Nasul protagonistului văzut strâmb de soţie este îl *primo mobile*, punctul iniţial de plecare al relativităţii realităţii, al sublinierii raportului dintre realitate şi aparenţă. Nu numai nasul simbol ci şi alte trăsături fizice sau morale, observate variat de alţii, îl fac pe eroul naraţiunii să nu mai fie *unul* ci *atâţia*, câte sunt imaginile pe care le recepţionează ceilalţi. Nu eşti niciodată pentru alţii ceea ce tu crezi că eşti şi pentru tine şi pentru ei, ci numai ceea ce ei consideră că tu eşti. Există, la această constatare, un sens de rătăcire, de pierdere a încrederii în propria personalitate, care se dedublează la infinit, în răsfrângerea în oglinzile celorlalţi.

În rătăcirea lui, Moscarda vrea să se găsească pe el, pe necunoscutul care i-a fost sesizat de ceilalţi ori chiar de privirea proprie, care poate deforma până la neputinţa recunoaşterii unei imagini existente. În succesiunea unei deveniri continue, a unei nesfârşite transformări de chipuri, nu poate fi întreruptă seria aceasta de realităţi considerate de fiecare unică, dar ea existând în multiplicitatea răsfrângerilor ei. Protagonistul descoperitor al irealităţii formei unice încearcă să transmită propria descoperire altora, pentru o înseriere în mişcarea transformatoare. În procesul de înţelegere al dizolvării identităţii există la Moscarda, spre deosebire de alte personaje pirandelliene, o aspiraţie spre cucerirea unei libertăţi faţă de ceilalţi, într-o zonă catartică, de comuniune cu natura în curgerea sa continuă. Paginile romanului în care se reafirmă tendinţa spre evadare dintr-o realitate tranzitorie a formei, din aparenţele unui timp şi a unui spaţiu definite doar iniţial, se revendică de la o maturitate de artă, în care experienţa multiplă de acum a scriitorului se dovedeşte demnă de înalta exigenţă. Mesajul transmis de protagonist din zona – înţelegerii realităţii multiforme este profund umanist, avertizând asupra valorii vieţii şi a înţelegerii pe care componenţii imensului lanţ social trebuie s-o aibă unul faţă de alţii, în faţa relativităţii lumii, a imposibilităţii de a descifra tainele, ale propriei individualităţi sau a altora, în fiecare clipă, faţă de sine şi faţă de alţii, omul este un altul, în devenire comparativă cu sine şi cu alţii. În disponibilitatea sa continuă el nu este unul ci, mai mult, *nimeni* (în sensul de unică realitate, de unic obiect), şi mai mult, o entitate cu totul subiectivă în înmulţirea imaginilor sale în perceperea celorlalţi. Fluviul imaginilor multiple este fluviul aparenţelor, în formele care

A

nu pot fixa mobilitatea vieţii, în relativitatea care este singura realitate impusă.

Uno, *nessuno e centomila* a putut să fie considerat cea mai clară sinteză a poeticii pirandelliene, a esenţialităţii artei sale exprimată într-un stil de tensiune a scrisului, încă neînregistrată în naraţiuni anterioare. „Descompunerea” psihologică, „destrămarea” structurilor nu vor ajunge totuşi la efectul totalei anihilări, în al cărui haos nu se mai poate gândi. Şi gândul poate să transmită semnalele intense ale prezenţei celui care îl emite, în încercarea de a-şi afla o formă, în disperarea autoanalizei care I-ar purta spre dispariţie pe cel care

trăieşte chinul multiplei sale deveniri. În imposibilitatea de *a fi*, personajul hotărăşte, în lucida sa autoanaliză, să-şi continue existenţa dincolo de forma sa proprie, lichidând trecutul, rădăcinile materiale care îl ancorau în existenţa de înainte de revelarea de a fi altcineva, şi nu cel care se credea că este.

Părăsind bunurile materiale, retras în casa de adăpost a cerşetorilor, el caută singurătatea în care va încerca să uite definitiv cine a fost, în înregistrarea statutelor civile ale unei societăţi, pentru a intra în comuniune panică, pentru a se omogeniza cu elementele componente ale naturii primordiale. Suferinţa personajului, iniţial rătăcit în neliniștea golului formelor care se multiplică fără a se fixa, este profund sinceră, departe de un intelectualism rece care ar fi putut fi reproşat unor naraţiuni anterioare. Pe scara dezvoltării unei atitudini de înţelegere a personajului emblematic pentru relativismul trăirii şi al stabilirii raportului între realitate şi aparenţă, Vitangelo Moscarda se află pe o treaptă superioară faţă de Mattia Pascal şi Serafino Gubbio. „Oglindirea" lui este mai profundă şi răsfrângerea imaginii sale mai mobilă în dedublarea continuă care în fond afirmă labilitatea formei, dar şi tendinţa de a fuziona cu natura originară, fără a ajunge la concluzii: „... *Tra le tante intuizioni*, *piu o meno rilevanti*, *che emergono cilla coscienza di Moscarda c'e anche questa – che* «*la vita non conclude*» *percio e nella sua essenza*, *un continuo fluire di* «*apparenze*», *una epifania incessante di* «*fenomeni*» *chemuiono non appena* îl *loro divenire şi arresta în una forma definita*... *Vita e morte legaţi în un divenire che non conosce attimi di stasi*". 27

În raportul nou atribuit de protagonist, persoanăoglindă, obiect fizic sau imagine a celorlalţi despre obiectul propus, observat, se trece de la indiferenţa primă la adânca sondare în straturile interioare ale obiectului, în cazul eroului, propria-i persoană, supusă investigaţiei prin autoanaliză. Stabilirea identităţii faţă de alţii, în dorinţa de a fi înţeles şi acceptat de alţii, este stimulul continuu pentru cel care vrea să-şi afle un loc în realitatea şi în relaţiile cu cei care îl înconjoară, înainte de a se înălţa în turnurile izolării. În monologul neîntrerupt decât de acceptarea unui sentiment final, catartic, se exprimă devenirea în neliniştea aparenţelor care nu acordă fermitatea formei, nu oferă posibilitatea ancorării la un ţărm în care pământurile nu se cutremură, aerul nu oscilează sub bătaia marilor vânturi. Există, în tehnica narativă a romanului şi aparenţa dialogului cu prezumtivul

cetitor care poate fi chiar şi o altă imagine a protagonistului, răsfrântă în oglinda propriului eu, totdeauna fluctuant. Sensuri interogative, suspensii expresive contribuie la dramatizarea monologului protagonistului nerătăcit niciodată în căutarea cărării pierdute, într-o pădure inextricabilă de hăţişuri ideatice, abstracte ori sofisticate silogistic. Chiar şi tehnicile literare ale avangardei poetice a secolului al XX-lea îşi pot afla un precursor în ultimul roman al lui Luigi Pirandello, *Uno*, *nessuno e centomila*.

Pirandello a putut să fie considerat, în aria literaturii italiene, un ferm inovator, un intelectual de înalt nivel spiritual care a izbutit să scuture de praf paginile unor opere în care se acumulaseră motive tematice aparţinând unui desuet romantism cu note melodramatice, cu îndelungi lamentaţii paseiste. El a proiectat un fascicol de lumină intensă, crudă în strălucirea ei, îndemnând spre negarea vălului aparenţei, postulând o interpretare critică a realităţii, cu luciditatea pesimismului care nu fardează nici natura, nici omul. El a purtat astfel dincolo de zonele întârziate ale tradiţiei aulice literare italiene operele de artă sub firmamentul european în care se încrucişau luminile unei noi, moderne sensibilităţi spirituale. Neliniştea este structura operei de artă a lui Pirandello şi ea se manifestă mult mai intens decât în paginile naraţiunilor în *Teatrul* său, care transmite un patetic mesaj de solidaritate spirituală în faţa existenţei ameninţate de spectrul unei crize antiumaniste.

Mai mult decât în opera literară anterioară, în teatru Pirandello intră în polemică directă cu întreaga mişcare de idei a prezentului, dar şi cu arta expresivă a verbului. Şi într-adevăr, scriitorul italian va dărui lumii cristalizarea în structuri definitive a crizei existenţiale a omului, a neîndurării opresive a solitudinii, a evenimentului care nu poate să fie dominat de forţe raţionale, al sentimentului *reificării*, al metamorfozei creaturii în lucruri, al condamnării a fi ceea ce nu eşti, a fi aparenţă, umbră, nu realitate ori lumină.

Teatrul pirandellian dă lovituri puternice ordinii prestabilite, fiind antifilozofic în negarea îndeosebi a logicii formale, putând să-şi extindă protestul până la anarhism intelectual, în conturarea de personaje purtătoare de idei critice, prin excelenţă, împotriva idealismului desuet al burgheziei închistată în dogmatismul tradiţional.

Alegerea pirandelliană semnifică distrugerea care vrea să fie

totală a unor raporturi convenţionale, a unei mentalităţi filozofante care acceptă organizarea şi sistemul, o dată pentru totdeauna, fix, imutabil, îngheţat, fără nicio flexibilitate, într-o stagnare a disperării. Reflexivitatea în teatrul lui Luigi Pirandello demonstrează neputinţa de a mai putea crea în faza de stagnare absolută, a unei predeterminări care nu îngăduie evoluţia dinamică a gândirii şi a expresiei sale în artă.

Dualitatea, existentă în orice pagină a scriitorului, între viaţa şi forma sau tiparul constructiv în care se închide pentru a nu mai se putea modela ulterior, rămâne centru reflexiv şi în dramaturgie.

Dualismul care îşi putuse avea origina îndepărtată în filosofia lui Kant cunoaşte o culminaţie de artă prin teatrul lui Pirandello în care fluiditatea existenţei, elanul vital, aspiraţia spre libertate sunt îngrădite între zidurile invizibile ale Formei, în schemele rigide, înlănţuitoare, constrângătoare ale condiţiei umane. Dar tot în paginile dramelor scriitorului italian, starea apriorică a formei poate să fie dărâmată definitiv de către impactul violent al existenţei care nu poate accepta stagnarea definitivă, în voinţa sa de curgere continuă spre infinit. Luigi Pirandello nu este un „*orecchiante*”, un începător lăutar care a învăţat să cânte „după ureche”, ariile grave ale meditaţiei şi disperării date de conştiinţa umană responsabilă de caracteristica sa de a aparţine singurei creaturi raţionale din univers.

El a vrut să dăruiască oamenilor încrederea în propria putinţă de a se mântui de nelinişte şi disperare.

Pe un arc cronologic de douăzeci şi cinci de ani, Pirandello a scris patruzeci de opere ale dramaturgiei care încearcă să rupă cu convenţionalul dramatic tradiţional cu rădăcini până la reforma lui Garlo Goldoni. Acela, care declarase că întreaga strădanie a fost de „a nu altera natura”, plimbase şi el „o oglindă de-a lungul drumului” cum avea să scrie peste ani un alt mare realist, scriitorul francez Stendhal. El fusese salutat cu o expresie fericită de către Francesco de Sanctis, drept un Galileo Galilei al noii literaturi italiene, arătând că telescopul lui i-a fost intuiţia realităţii călăuzită de bunul simţ şi că, tot aşa cum Galileo a izgonit din ştiinţă forţele oculte, ipoteticul şi supranaturalul, Goldoni a vrut şi a izbutit să proscrie din artă fantasticul, iraţionalul, artificialul şi retorismul. Noul Galileo Galilei al teatrului italian se dovedeşte a fi Luigi Pirandello, care acţionează lentilele mirabilului instrument pentru a pătrunde în lumea unei alte dimensiuni a sensibilităţii, a unei poetici care se distanţează de trecut pentru a

cuceri noi zone, străbătute de un nou fior existenţial, a cărui vibraţie este neliniştea. Teatrul pirandellian al noilor itinerarii de artă se îndepărtează de configuraţia veristă, respinge conturarea netă, închiderea într-o climă seculară, de tradiţie naturalistă, de forme consacrate. Noua poetică a dramaturgiei negând forma tradiţională şi tema transmisă desuet de atâtea decenii decide ca lege dialectică inexorabilă afirmarea că numai în artă se poate afla adevărul, realitatea lumii fiind doar o iluzie, o aparenţă, o ficţiune. Cu îndrăzneală inovatoare, demolând tradiţii centenare ale poeziei, Pirandello poate declara că numai personajul este real, că numai eroul tragicomediei poate trăi cu intensitate, omul fiind o închidere în forme prestabilite, fixe, rigide, al unei creaturi care se zbate în căutarea unei libertăţi de neatins. Realitatea în oglindirea ei de artă se sfărâmă în mii de elemente componente, tot atâtea alte oglinzi care răsfrâng imagini multiplicate. Nimic nu este ferm în universul ondulaţiei universale. Nu exista punctul imobil de pe care se pot acţiona pârghiile cerute de Arhimede pentru a putea imprima o altă putere de gravitaţie pământului şi creaturilor care îl populează. Altfel decât geniul dramei universale care se numeşte Shakespeare, Luigi Pirandello este creatorul modern al formulei de *teatru în teatru* care va revoluţiona întreaga dramaturgie a contemporaneităţii.

Luigi Pirandello nu este numai interpretul „nihilismului disperat”, dramaturgul lumii în „descompunere”, ci şi scriitorul care încearcă un infinit sentiment de compătimire faţă de creaturile artei sale, reprezentând, în serii de multiple imagini, destinul tragic al oamenilor. El putuse sintetiza o asemenea atitudine de participare emoţională la destinul uman într-o frază de claritate deplină: „... *La mia arte e piena di compassione amara per tutti quelli che's ingannano*...” 28 în imaginile în care se proiectează destinul personajelor se concentrează concepţia pirandelliană relativă la infinitatea demultiplicării personalităţii umane. Relativismul există şi în convenţia acceptată dintre realitate şi aparenţă, dintre mobilitatea continuă a vieţii şi forma care încearcă s-o fixeze imuabil. În răsfrângerea multiplă, în „oglinda11 proprie şi a celorlalţi, omul-personajul este totdeauna altul şi niciodată acela care credea că este. Concepţia se ridică desigur împotriva pozitivismului care se afla în involuţie, nimic nu mai este previzibil, nu există norme de comportament în psihologie. Unitatea individului este un concept

desigur abstract, el nu se poate menţine ca atare în curgerea neîntreruptă a vieţii, reînnoindu-se mereu, dar în demultiplicarea sa el nu atinge aproape niciodată un tărâm al seninătăţii.

În teatrul său covârşit de o asemenea viziune amară, descompunătoare a realităţii, cristalizează era crizei. Teatrul pirandellian a captat toate undele oscilatorii ale oamenilor reprezentativi pentru acel prezent care nu mai acceptă iluzii, a smuls măştile care ascundeau chipul real. De altfel titlul generic al celor peste patruzeci de piese scrise este semnificativ, *Maschere nude*. El semnifică desigur o orientare nouă, o lovitură directă îndreptată împotriva întregii dramaturgii anterioare şi, desigur, împotriva orientării veriste a teatrului din cea de a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea. În tonalitatea naturalismului teatrul sfârşitului de secol refuza neliniştea existenţială şi punerea problemelor umane, a întrebărilor care nu pot primi răspuns. Era un teatru al suprafeţei, al crustei în care nu se sapă profund pentru a atinge miezul iradiant al realului. Desigur că nu poate fi uitată încercarea de a reacţiona împotriva unei problematici superficiale, a lui Gabriele D'Annunzio, care purtase opera dramatică spre zonele poeziei, în piesele sale cristalizând marile mituri ale antichităţii, ori folclorul îndepărtat al Italiei. Lirismul invadent al dramelor dannunziene, estetismul suprem, problematica omului superior, al supraomului de tip nietzschean, caracterizau orientarea rafinată a unei dramaturgii de succes în special între intelectualii care cunoşteau evoluţia curentului romantic spre ceea ce avea să se numească, generic, dar nu totdeauna corespunzător sensului primar al noţiunii, decadenţism.

Reacţia ulterioară, specifică *Măştilor goale* ale lui Pirandello, consta în lansarea formulei de teatru al idei™ lor, al problematicii profund umane, de reprezentare a structurilor interioare şi nu a superficialităţii naturaliste. În itinerariul încă labirintic al psihologiei omului modern care traversează 2 onele crizei, personajul care îl reprezenta se află în situaţii limită, paradoxale, frecvent stranii, atmosfera unei realităţi noi fiind acceptată uneori sub impulsuri neraţionale, în prezenţa tulburătoare a absurdului care singur ar putea explica destinul inevitabil tragic al personajului multiplicat.

Tehnica şi metodologia dramatică uzate de Pirandello sunt rezultatul unei căutări continue, de o rară tenacitate, pentru a exprima această nouă viaţă a unui nou erou al teatrului universal. În

experimentul său perseverent el nu a abandonat niciodată problemele teoretice dar şi tehnice ale teatrului, ajungând la formula de „teatru în teatru”. În faimoasa sa trilogie, dominată de această formulă estetică, se pun în circulaţie, într-un dialog dinamic, idei şi concepte relative la fenomenul teatral, la viziunea autorului despre opera proprie, a regizorului ori a interpreţilor, fiecare având o proprie viziune şi intrând desigur în contrast puternic unul cu alţii. Nu poate exista o concepţie comună şi o viziune general acceptabilă despre lume şi existenţă – pare a fi concluzia dramaturgiei pirandelliene. Această stare de negare a tot ceea ce se consideră a *fi închis*, nu are *o* limită în încercarea personajelor de a trece dincolo de apele oglinzii care le retransmite imaginile lor demultiplicate. Există, dincolo de logica formală care putuse susţine întregul eşafodaj al unui teatru naturalist, o logică, am putea-o denumi, paradoxală, a investigaţiei dincolo de realitatea formei, în starea dialectică a vieţii în curgere continuă, în încercarea de dărâmare a normelor constrângătoare. Nu poate fi eliminat din teatrul pirandellian şi filonul autobiografic al celui care, din abstractul existenţei sale, visa la tot atâtea ipostaze ale personalităţii sale creatoare. Gândind la sine creatorul simte opresiunea fluidităţii vieţii asupra formei care se deformează. El, creatorul, nu poate să accepte imobilismul impus, îl refuză, cu o splendidă obstinaţie demiurgică. Dualismul viaţă-formă nu poate să fie acceptat decât cu finalitatea dialectică a sfărâmării formei. Trăirea adevărată semnifică respingerea rutinei, a inerţiei, a locului comun, acceptarea transformismului, a evoluţiei continui. Drama, cu multiple aspecte, generate de atitudinile diverse ale personajelor faţă de dualismul viaţă-formă, face explozie în teatrul pirandellian, dărâmând formele clasice transmise de îndelungate tradiţii. Mecanismele se multiplică în tehnologia nouă a mijloacelor teatrului de a transfigura în artă realitatea vieţii şi nu aparenţa ei. Tot nodul acţiunilor din dramaturgia pirandelliană constă în faptul că niciodată nu poate exista convergenţă în viziunea unora despre alţii şi despre lume şi realitate. Se poate din nou afirma prezenţa certului autobiografism în dramele considerate intelectuale ale lui Pirandello. În claustrarea sa el a putut gândi la criza de identitate, la multiplicarea discontinuă a persoanei, la fluxul neîntrerupt de imagini-ipostaze, la relativismul pe care propria existenţă îl demonstra. El a fost desigur o fibră sensibilă, mai mult decât a universului, cum avea să clameze Giuseppe Ungaretti, o fibră

sensibilă a conştiinţei umane, a acelei facultăţi care aparţine singură omului şi-i diferenţiază de orice alt element al universului. Nu trebuie desigur ignorată nici cunoaşterea filosofiei germane de către Pirandello, student la Bonn, care i-ar fi îngăduit aprofundarea idealistă de tip kantian, ori învăluirea în mantia tenebroasă a aforismelor pătrunse de amar, schopenhaueriene.

George Călinescu, care putuse să afirme cu o splendidă ostentaţie că întreg teatrul pirandellian se află în „faşă” în *Raţa sălbatică* a lui Ibsen, consideră că, spre deosebire de dramaturgul septentrional care tolerează minciuna, Pirandello crede în „multiplicitatea adevărurilor”. Tot teatrul pirandellian, după opinia sa, „se hrăneşte exclusiv din teoria cunoaşterii, din drama percepţiilor relative şi multiple, în lupta de a prinde realitatea fluentă şi fără contur… între năzuinţa de a impune subiectul împotriva fantasmelor altora şi încăpăţânarea acelora de a se documenta numai după percepţia proprie, de altfel singura lor poartă spre lume…” 29.

Dubla ipostază a realităţii şi aparenţei se află într-un raport cu preponderenţe alternante. Personajul se află pe un tărâm care nu oferă nicio siguranţă, nicio fermitate. Există o singură orientare către ceea ce s-ar putea defini ca o existenţă originară, în care totul poate să fie perceput senzorial (considerând şi dilatarea despre realitate pe care o pot acorda simţurile care Înşală). Acesta este un tărâm cu dimensiuni ale unor planuri fantastice aflat totdeauna în mişcare. Acceptarea acestui concept primordial îl face inapt pe cel care vrea să supravieţuiască în ipoteza de a fi el însuşi şi-i obligă la adaptarea măştii care îi va îngădui să fie altul.

În felul acesta Pirandello a putut să considere teatrul drept o expresie de artă a dualismului, a unei ambiguităţi, a imposibilităţii de a reprezenta un adevăr absolut, lăsând locul unei nesiguranţe cu dimensiuni vaste, rabatabile, în care să poată intra şi dezvolta cazul uman, convenţionalul dar şi straniul raport dintre realitate şi iluzie sau aparenţă. Dramaturgia pirandelliană oscilează între aceşti poli contrarii, declarând prezenţa alienării şi ambiguităţii, a crizei moderne în care orice sensibilitate umană îşi poate pierde identitatea. Personajul care sintetizează trăsăturile omului contemporan încearcă să străbată până la un orizont îndepărtat, de neatins, itinerariul său, pătrunzând în galeria infinită a oglinzilor care-i retransmit miile de ipostaze ale imaginii sale percepute de el sau de cei care îl înconjoară.

Mitul oglinzilor, multiplicarea personajului semnifică o *deschidere* continuă, în ambiguitatea unui orizont de aşteptare, dar nu o alienare definitivă pe itinerarii total absurde în orientarea lor primordială. Au existat afirmaţii în exegeza pirandelliană în sublinierea convertirii intelectului în pasiune, considerându-se că dramaturgul nu poate fi acuzat de un cerebralism care elimină sentimentul. Viaţa poate să fie, în sensul ambiguităţii declarate anterior, deformată de forma contrarie a Artei. În fluiditatea existenţială, arta care cristalizează un moment culminant de tensiune, care vrea „să oprească pentru totdeauna clipa", este desigur o stază a acestui flux peren. Nemurirea clipei prin artă este un obstacol al neîntreruptei fluidităţi care determină esenţa existenţială, de la firul de Iarbă până la cea mai îndepărtată stea. S-a putut face o comparaţie privitoare la relativitatea structurală a artei lui Pirandello cu relativitatea einsteiniană din domeniul fizicii, concepţia estetică a scriitorului italian fiind primită ca o cotitură hotărâtă în aria gândirii care se înclina asupra raportului dintre om şi lume. Personajul nu are structuri rigide, nu este o entitate monolitică, ci se înscrie în mobilitatea transformatoare a esenţelor în aparenţă nenumărate. În pierderea unităţii, în dizolvarea unui contur net psihologic, în afirmarea unui itinerar labirintic pe care este obligat să-i străbată omul pentru a supravieţui, neputând cunoaşte cauza primă a lucrurilor, se afla opoziţia teatrului pirandellian faţă de dramaturgia anterioară. În ambiguitatea teatrului său raţiunea va încerca totdeauna să dimensioneze, armonic şi echilibrat, viaţa aflată în neîntreruptul său curs, dar personajul nu va reuşi decât să demonstreze existenţa multiplei personalităţi care se află în stare potenţială în fiecare dintre oameni, şi care se manifestă în continua mişcare şi transformare impulsionată de viaţa generală. Forma va încerca să se impună, să falsifice, să adultereze viaţa, să încerce s-o dizolve total. Dar Pirandello nu este un sceptic, un judecător de undeva de departe, îngheţat şi solitar. El este conştient de amploarea crizei în care se află scufundată umanitatea. În negarea personalităţii umane ca entitate a relativismului psihologic se putea nega şi responsabilitatea morală. În demonstraţia că fiecare om este altul, este un mister chiar pentru sine, nu numai pentru ceilalţi, se află, implicită şi afirmaţia neputinţei de a comunica. Se neagă şi cuvântului capacitatea semnificantă a comunicării. A mia imagine răsfrântă în conştiinţă a celui care o recepţionează demultiplicată, pronunţă cuvintele şi ele relativ

multiplicate infinit. Este afirmată cu luciditate această tragedie a timpului pirandellian în care omul ieşea din teribilul cataclism al primului război mondial şi nu mai avea încredere în viaţa anterioară, cutremurată până în străfunduri. Într-o asemenea viziune dizolvantă a persoanei şi a ambiguităţii existenţei, nu mai exista posibilitatea afirmării unor adevăruri considerate până atunci absolute, integrale. Nu se mai acceptă o realitate decât în interpretarea ei subiectivă, de ordinuj-milioanelor şi miliardelor de interpreţi, fiecare sub un alt unghi ai ei. În marele cadru al scenei vieţii fiecare îşi recită un rol, dar care poate să pară, totdeauna, un altul pentru ceilalţi. Nu este vorba de un disperat nihilism, de o naufragiere care ar putea acorda seninătatea morţii. Dimpotrivă este vorba de o permanentă zbatere, sub semnul ororii de a nu se putea cunoaşte, pe sine şi pe ceilalţi. Idealismul teatrului pirandellian nu elimină critica totală a sistemului care generează alienarea. Dincolo de paradox, de absurd, de fantastic, de straniu, există un alt sens al disperării de a nu putea atinge şi arunca ancora la ţărmurile unei vieţi depline, în care să nu mai fie îndepărtată speranţa desăvârşirii condiţiei umane.

Antonio Gramsci, care I-a preţuit pe Pirandello dramaturg mai mult ca pe autorul transfigurării în artă a realităţilor siciliene, considera că viziunea despre lume, concepţia despre viaţă şi om a scriitorului italian este exclusiv individuală şi nu ar putea avea o „difuziune naţională populară11. Îi recunoştea însă mintea ascuţită şi „abilitatea41 scriitoricească prin care a contribuit să „desprovincializeze şi să modernizeze” cititorul şi publicul italian. Pentru teoreticianul şi fondatorul Partidului Comunist Italian, Pirandello era un anticatolic, un combatant activ, cu arma artei împotriva filistinismului mic burghez. Inteligenţa critică a lui Pirandello a putut să acorde teatrului italian o solidă armătură problematică, servind, după opinia sa, mai mult cultura decât estetica, într-o scrisoare trimisă din carcerele fasciste cumnatei sale, Tatiana (19 marzo 1927), afirma lunga sa strădanie relativă la opera teatrală a lui Pirandello: „*Uno studio sul teatro di Pirandello e sulla transformazione del gusto teatrale italiano* che il *Pirandello ha rappresentat-o e ha contribuit-o a determinare. Să-i che io, molto prima di Adriano Tilgher, ho scoperto e ho contribuit-o a popularizzare* îl *teatro di Pirandello? Ho scritto sul Pirandello dai 1915 al 1920, tanto da mettere insieme un volumetto di 200 pagine, e altora le mie affermazioni*

crano originali e senza esempio: *îl Pirandello era o sopportato amabilmente o apartamente deriso*". 30.

Ironizat la apariţia sa, teatrul pirandellian putuse fi de către aceia care «fiu vreau să sesizeze profunda criză pe care o traversa lumea după primul război mondial. Ei nu puteau preţui pe marele relevator al crizei, pe acela care declara că realitatea este doar o multiplă iluzie.

Poet neliniştit totdeauna al unei stări permanent subiective, urmărind cu tenacitate meandrele unui itinerar care rătăceşte în zonele relativităţii, dar nepierzând încrederea în descoperirea adevărului esenţial, al structurilor nemetafizice, realitatea care se poate atinge dincolo de zidurile despărţitoare de iluzie. Teatrul lui Pirandello, în acest sens; este absolut original, el nu-şi poate afla rădăcini în dramaturgii anterioare. A *nu fi* ceea ce crezi este o răsturnare a unui postulat care se poate întâlni în înfiorarea intens dramatică a celui mai cunoscut protagonist shakespearean.

Adevărul este echivalent cu reprezentarea fiecăruia înscris în neliniştea timpului şi spaţiului care îl înconjoară dar nu îl determină. Procesul dialectic al devenirii şi reprezentării este în alternanţă continuă între personaj şi realitate, între autor şi cei către care iradiază expresia artei sale.

Personajele dramaturgiei pirandelliene nu sunt niciodată marionete cu sfori mânuite aleatoriu, de către autorul demiurg. Durerea lor este profundă, intens sinceră, chiar dacă în lamentaţiile lor nu află răspunsuri la nicio întrebare existenţială.

Se poate desigur constata, de către orice cititor atent, fluxul continuu de *a da şi a primi*, dintre naraţiunea şi dramaturgia pirandelliană. Geneza teatrului se află în nuvele, *in nuce*. Există o lucrare a lui Luigi Pirandello relativă la originile teatrului italian pe care, cu îndrăzneală, el le identifica în capodopera lui Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone*. După părerea lui caracterele protagoniştilor nuvelelor, peripeţiile traversate şi îndeosebi limbajul artistic, sunt punctele de plecare pentru teatrul italian care avea să dramatizeze naraţiunea marelui Trecentist. Imediat se poate face asocierea cu paralelismul transferului naraţiune-dramaturgie şi în cazul estetic al lui Luigi Pirandello. Se ridică în dialogul şi tensiunea dramaturgiei semnificaţiile şi tribulaţiile nuvelelor care, traversând situaţii cunoscute din naraţiuni, se drapează în noua mantie a protagonistului

dinamic al dramei. Înălţarea pe scenă, sub iradierea luminoasă a rampelor şi rivaltei, spaţiază dimensiunile protagonistului, spaţiază şi perspectiva alternanţei. Din reflexele nuvelelor fulgeră în marile oglinzi ale scenei situaţiile în mişcare, cu noua vitalitate a personajelor de teatru, cu noua expresivitate, mai aproape de un impact direct asupra spectatorului, decât asupra cititorului naraţiunilor. Fluxul de la nuvelă la dramă poartă aceeaşi undă existenţială, dar la o altă proporţie, la o altă dimensiune acordată de specificul expresiei dramatice. Ca şi în nuvelele generatoare, personajele pirandelliene îşi clamează protestul împotriva existenţei cenuşii, a climatului monoton, apăsător al unei umanităţi oprimate, neliniştite şi rătăcite, în lumea în osmoză a nuvelelor şi a dramelor există un univers oscilant. Nu există certitudinea, nu există nicio stea orientatoare. Totul este într-o rotaţie continuă» într-o convulsie fără de finalitate. Nu există mângâiere şi nici îndurare pentru personajele agitate în stare confuzionară, nici speranţa care, până la urmă, poate fi singurul balsam pentru o rană umană care nu se poate niciodată cicatriza. Fragilitatea personajului pirandellian nu poate rezista la prăbuşirea zidurilor castelului său de iluzii şi imagini subiective. Alienarea lui îşi află expresia cea mai directă în ruinele voinţei de a-şi putea construi o lume şi nu numai a visului. Se explorează profund, până la ultimele substraturi ale contradicţiilor existente în fiecare monadă, pentru a afla situaţia tipică, corespunzătoare întregului gen uman. Investigatorul tenace are ochiul necruţător, totdeauna lucid, curbând sub razele ironiei, deformând silueta personajului care îşi striga amărăciunea ontologică. Dezagregarea nu este numai a esenţelor individului ci şi a imensului lanţ social, care nu poate rezista impactului violent al unei imense presiuni asupra valorilor sociale ale lumii, când nu mai există idealul, după îndurarea înfricoşată a cataclismelor. Există, copleşitoare, coborâtă ca un imens clopot peste un peisaj straniu, obsesia unor idei care sunt, sau pot. deveni, tot atâtea paradoxuri, ale unor făpturi create de autor, în imposibilitatea artei expresive, de a transforma durerea absolută în poezie. Starea larvară a unor germeni care nu pot rodi, adulterează viziunea despre lumeşi viaţă, într-o fixaţie voită dar care nu poate opri, nici măcar pentru clipa visată, curgerea impetuoasă a unui fluviu dialectic, în care raţiunea este târâtă spre aval „într-o stare halucinantă. Adevărul unei asemenea filosofii existenţiale nu poate să-şi afle originea în amarele paradoxuri ale protagoniştilor

pirandellieni, creaturile unei atmosfere halucinante de aleatoriu şi alienare. Şi nu trebuie uitată niciodată oglinda în contrastul dintre fluiditatea perenă a vieţii şi albia care încearcă să-i orienteze mobilitatea. Nu se poate opri niciun fluviu şi nici zăgăzui curgerea de lavă a vulcanului cum s-a încercat, recent şi nereuşit, în insula lui Pirandello, în lupta omului cu înflăcărarea magmei vulcanului etern, ETNA. Orice creator încearcă să oprească în forme ale artei, viaţa. Ea îşi poate afla, mai curând, imaginea în oglinda ridicată brusc în faţă. Jocul de oglinzi redă, poliedric, jocul polimorf existenţial. Mişcarea continuă, de caleidoscop, se înscrie în relativitatea artei de a izbuti transfigurarea realităţii. Se ascende din interior către suprafaţă pentru a încerca aflarea adevărului. Realitatea se încearcă a fi atinsă, în nucleul ei central, după îndepărtarea crustelor învăluitoare. Există văluri pretutindeni şi îndepărtarea lor echivalează cu conştiinţa autorului că fiecare om este purtătorul unei serii de măşti, ultima dintre ele fiind mulată pe scheletul esenţial al ultimei structuri care poate fi atinsă. A nu se lăsa descoperit în structura sa, pare a fi esenţa comportamentului protagoniştilor dramaturgiei lui Luigi Pirandello. Relaţiile dintre personaje nu sunt relaţii între reprezentanţi ai genului uman, ci raporturi, impuse până la orizontul de aşteptare al absurdului, relaţii între măşti. Ileana Berlogea putea să caracterizeze sintetic, cu inteligenţă şi sensibilitate critică generalizatoare, evoluţia teatrului până la Pirandello: „Teatrul clasic a adus în dezbatere raporturile dintre raţiune şi pasiune; teatrul romantic relaţiile dintre eroul extraordinar şi societatea îngustă, drama realistă burgheză, necesitatea omului de a se comporta după legi şi norme morale, iar Pirandello incompatibilitatea dintre natura umană şi convenţiile sociale existente la un moment dat”. 31 Smulgerea măştii echivala cu încercarea de identificare a personajului surprins într-un punct culminant al trăirii care nu mai vrea să fie aparenţă a realităţii. În acelaşi timp, mai mult decât orice alt dramaturg, Pirandello acorda cuvântului întreaga încărcătură a personalităţii protagonistului care încerca prin valenţele sale expresive să comunice cu cei care, asemenea lui, sunt divizaţi de zidurile invizibile ale aparenţelor. În realitatea care curge continuu către un pol necunoscut, se caută interpretări care sunt subiective, fiecare considerând că numai percepţiile proprii îi pot asigura o cunoaştere integrală pe care ar vrea s-o transmită şi celorlalţi. Dar, odată mai mult, bătând la înaltele porţi

de mister ale lumii dezagregate în mii de ipostaze, se poate afla că fiecare este o reprezentare proprie a celuilalt şi că nucleul realităţii iradiază tot atâtea imagini câţi sunt aceia care o percep. În această constatare care acordă fiecăruia neliniştea demultiplicării sale, a imposibilităţii de a se fixa într-o imagine semnificantă pentru toţi, se află îndelungul zbucium al personajului pirandellian, profundul amar patetism al umanismului său. Patetismul acesta se răsfrânge asupra fiecăruia dintre purtătorii de mască, interferat de o undă intensă de compasiune şi de bunătate primordială pentru suferinţă. Din acest punct de vedere teatrul lui Pirandello nu îşi află termeni de comparaţie anteriori, în aria lui concentrându-se nu dezbaterea filosofică în jurul teoriei cunoaşterii, ci culminaţia unui conflict dramatic al celui care încearcă să pătrundă în esenţa lucrurilor pentru a afla adevărul său şi nu al răsfrângerii sale în oglinzile altora. Cerebralismul nu este o noţiune pirandelliană şi nici intelectualismul de tip Bernard Shaw, în ale cărui piese conflictul este generat de discuţie şi nu de contradicţia dramatică. Figurile teatrului lui Pirandello nu sunt palide fantasme, creaţii ale imaginaţiei celorlalţi, ci oameni, într-adevăr înălţaţi la o stare emblematică, sinteze ale unei puternice orientări intelectualiste, dar nu departe de pasionalitatea care îl caracterizează pe omul viu, pe participant. Măştile *nude* sunt ale relativităţii formei care încearcă să îngheţe un aspect din poliedrica imagine a realităţii. Îndepărtarea lor semnifică culminaţia contradicţiei cu viaţa în perpetuă evoluţie şi transformare. Întreaga simbologie a teatrului pirandellian echivalează această luptă continuă dintre viaţa absolută şi forma relativă, iar efortul demiurgului dramaturg este, repetăm, acela de a îndepărta masca aparenţei, pentru a afla nucleul adevărului, şi o permanenţă care se refuză, de altfel, totdeauna. În teatrul lui Pirandello, în care se concretizează idei, nu există constanţa în încercarea de a afla dimensiunile destinului omenesc şi finalitatea existenţială.

În realitate aparenţele personajelor care sunt o creaţie multiplă de tot atâtea euri câte alte personaje încearcă să le decodifice comportamentul, se află cheia dramaturgiei aceluia care a cristalizat binomul aparenţăiluzie, stare pendulatorie, mişcare perpetuă, suprapropuneri de ficţiuni, incertitudine şi evanescenţe nebuloase.

Încercând dezagregarea şi a regulilor existente în dramaturgia anterioară, ridicând un edificiu care se revendică de la reguli şi artă arhitectonică noi, teatrul lui Pirandello nu este un domeniu al

speculaţiei filosofice intelectualiste, ci o expresie a dramatismului condiţiei umane, având o caracteristică care îl poate apropia de sacralitatea misterelor din timpurile revolute.

Într-un interviu, dramaturgul putea să afirme hotărât: „... Teatrul meu e serios; vrea toată participarea entităţii morale: om. Nu e un teatru comod. Teatru greu, să zicem chiar teatru periculos. Nietzsche zice că grecii înălţau statui albe împotriva negrului abis, pentru a-l ascunde. S-au sfârşit acele timpuri. Eu le dărâm, în schimb, pentru a-l revela şi spun ca Faust: «în acest *nimic*, sper să găsesc totul»”. *32*

În această intensă dramaturgie a modernităţii, principiul cardinal al imposibilităţii comunicării are fiorul negaţiei. Personalitatea personajelor este contaminată de îndepărtarea spirituală iar circulaţia lor continuă, unii lângă alţii, nu acordă deschiderea, impenetrabilitatea fiind caracteristica purtătorilor de măşti. Fiecare trăieşte în propria incintă pe care şi-a înălţat-o în afara celorlalţi, în crusta sa iluzorie de sentimente şi idei, care îl izolează de ceilalţi. Fiecare îşi poartă propria realitate cu conturul măştii care îl diferenţială. Determinismul comportamentului său nu-i aparţine, îl transcende, îi acordă chiar un sentiment absurd de culpă faţă de sine şi faţă de ceilalţi. Gulpa de a nu se putea contura în structuri clare, culpa de a simţi că absurdul poate învinge raţiunea şi că viaţa nu poate triumfa asupra imensei nelinişti care îl caracterizează pe omul modern, în care predominantă este şi interferenţa dintre vis şi realitatea dezagregată. În zbaterea lor continuă, personajele lui Pirandello demonstrează un absolut nonconformism, o voinţă tenace de distrugere a convenţionalului. Încercarea lor de a construi este condiţionată de distrugerea anterioară. Din haos ar începe ordonarea. Dar încercarea aceasta nu are finalitate, smulgerea măştilor duce la demultiplicarea aparenţelor, până la constatarea ultimă, a golului absolut. Din imposibilitatea de a contura un edificiu nou, o realitate individuală în sine şi nu o imagine relativă, se impune constatarea formei care singură se poate determina într-o realitate care semnifică de fapt o iluzie. Punctul ferm în univers care putea să fie cerut pentru o nouă mişcare a lumii este determinat de această nouă realitate, proprie, individului, în fond tot o aparenţă.

Este nevoie de această ancoră care poate îngădui fixarea pe suprafaţa în perpetuă ondulare a oceanului planetar. Nu se poate

adopta un univers în continuă dezagregare, fără un punct de sprijin, fără o coloană neoscilatorie. Unitatea lumii în relativitatea realităţii şi aparenţelor se dezagregă în mii de forme şi de itinerarii labirintice, în care omul se poate rătăci fără întoarcere. Se strigă în dramele lui Pirandello, cu o exasperantă amărăciune şi sinceritate, întreg paroxismul individului care nu se poate afla nici în sine, nici în ceilalţi. Există şi o sete, s-ar putea numi, de absolut în teatrul lui Pirandello, marea oglindă parabolică a unei umanităţi aflate în descompunere relativă. El avea să declare altă dată, răspunzând observaţiei asupra teatrului său „cerebral", „obscur", că noua dramă pe care o propune el se deosebeşte de cea anterioară, bazată numai pe pasiune, prin exprimarea integrală a raţiunii: „*Una novità che io ho introdotto nel nuovo dramma e la transformazione della ragione în passione*. *Prima îl pubblico era attrato solo dalia passione*; *oggi corre e vedere solo produzioni intellettuali*". 33. Deci o recunoaştere de intelectualism, de orientare spre structuri abstracte atunci când figurativul nu mai poate oferi mulţumiri estetice depline. Nu se poate însă afirma scufundarea totală în informai. În orice scufundare către adâncuri există, intensă, amintirea realului. Credinţa în puterea cognoscitivă a artei, dincolo de orice plângere a imposibilităţii de a atinge miezul realităţii. Îndelunga lamentaţie a personajului pirandellian, aspiraţia către imposibile zboruri, nu uită origina primordială a pământului. Chiar în contradicţiile prezente nu poate fi negat contactul anteic cu realitatea, în procesul evolutiv al unei dezagregări a persoanei umane şi a eroziunii climatului său spiritual. Nu există prăbuşirea definitivă în prăpastia vastă a metafizicei, nu există refuzul istoric al determinării. În criza conştiinţei contemporaneităţii oglindită în toată ambiguitatea sa în teatrul pirandellian, în jocul eroilor care se înalţă către un cer pierdut, dramaturgul condiţionează evenimentul printr-un determinism nu numai psihologic, al personajului care evoluează voind să reprezinte, în sinteze de artă, o structură polivalentă. Dialectica acestei noi comedii umane subliniază conflictul permanent între creatorul valorilor spirituale care încearcă să fie şi un mediator şi starea ideologică în vârtej confuzionar al prezentului său.

Raţiunea invocată în fragmentul menţionat anterior, semnifică aspiraţia spre cunoaşterea integrală a realităţii, dincolo de aparenţe. Raţiunea converge către punctul nodal al umanităţii care este, în fond, caracteristica motivelor cardinale ale teatrului scriitorului italian.

Personajul poartă o încărcătură spirituală plenară, el devine mesagerul luminos al propriului creator, în pendularea dramatică între polii neliniştii şi încrederii. În haosul contemporan el încearcă să determine pietre unghiulare, pe care să se ridice înaltele bolţi ale catedralelor în care să se clameze adevăruri integrale. Experienţa de viaţă şi adâncirea în cărţi a demiurgului este aptă să dramatizeze criza conştiinţei unui personaj înzestrat cu înalta facultate a raţiunii, dar căruia i se refuză cunoaşterea integrală, demonstrându-i-se zădărnicia oricărei cercetări. Setea de cunoaştere converge către aspiraţia permanentă spre libertate, raţiunea suficientă clamând dramatismul condiţiei umane. Cum s-a putut afirma, în fiecare dintre piesele lui Pirandello, în cele mai variate, de la cele social angajate până la cele în care se manifestă grotescul şi absurdul, se află „subînţeleasă tragedia, o singură şi mereu repetată tragedie; în fiecare întâmplare obiectiv încheiată, disperarea unei întâmplări fără început şi fără sfârşit; cu alte cuvinte, tragedia unitară a «personajului», în multipla comedie a persoanei.41 34

Undele realismului pătrund în zonele încărcate de taine ale simbolurilor în dramaturgia lui Pirandello în care se întâmplă dezagregări de entităţi prestabilite.

Descompunerea demultiplicatoare a persoanei umane se manifestă în miile de ipostaze ale personajului în proteismul reprezentării sale faţă de ceilalţi.

S-ar putea face o observaţie de către cunoscătorii filosofiei că această caracteristică proteică a personajului, a fluidităţii sale, a aparenţelor care relativizează totdeauna realitatea, putuse să fie anticipată (încă din 1888), de către Henri Bergson care determinase hotărât contradicţia dintre curgerea vieţii şi forma care caută s-o fixeze. Această afirmaţie nu poate să fie susţinută prin analiza documentelor pirandelliene din care nu rezultă cunoaşterea datelor relative la mobilitatea conştiinţei, ale filosofului francez. Dar este absolut clar, pentru oricine, că afirmaţiabergsoniană că ne aflăm totdeauna „în faţa umbrelor11 noastre poate să fie considerată o cheie a decodificării teatrului pirandellian şi a oricărei alte creaţii de artă în care se determină opoziţia dintre existenţă şi formele multiple. Sufletul uman este o undă purtătoare de gânduri şi sentimente care nu cunoaşte o albie orientată către o finalitate acceptată. Teatrul anterior fusese determinat de caracterul afirmat al personajului, teatrul

pirandellian, în perpetuă devenire şi construcţie, este determinat de mobilitatea evenimentului, de metamorfoza perpetuă a fenomenului şi, în primul şi ultimul rând, a personajului fluid, reflectat unduitor în oglinzile poliedrice ale celorlalţi. Sunt cutremurate coloanele logicei formale, dramele sunt pătrunse de conflictele totdeauna divergente, este zguduit din temelii orice edificiu al siguranţei. Intră în interferenţă cu toate celelalte unde purtătoare de contradicţii şi ficţiuni de artă, sensul straniu al măştii care nu poate fi îndepărtată definitiv. Acceptarea unei realităţi cu dimensiuni aparente şi stranii, semnifică, în esenţă, drama personajului şi creatorului său, acela care a dezvoltat, ca nimeni altul, formula înnoitoare estetică, a „teatrului în teatru". Intuiţia excepţională a fervoarei pasionale a unui ins care trăieşte drama structurală a dezagregării sale se manifestă artistic în fiecare din piesele lui Pirandello. Ga şi lupta continuă pe care o dă, în lumina aceasta ideologică, viaţa fiecăruia cu forţele care încearcă totdeauna s-o oprime, s-o canalizeze, în forme constrângătoare, din care nu se mai poate evada decât prin explozia care dezagregă nu numai materia ci şi atomi indivizibili ai sufletului neliniştitului protagonist al istoriei, care este omul, contemporanul nostru. Se exercită şi după pierderea iluziilor, când masca s-a sfărâmat în bucăţi, această tendinţă de a continua cercetarea. Chiar după pierderea iluziilor se manifestă splendida facultate a unei inteligenţe care caută să treacă dincolo de limitele ironiei speculative, pentru a arunca priviri compătimitoare asupra condiţiei omului, totdeauna pendulând între suferinţe, slăbiciuni şi erori. În iluzoria unitate a personalităţii năruite de dezagregare sub luciditatea scrutătoare a inteligenţei, se află vibraţia permanentă a undei umanismului pirandellian.

Noutatea ideologică a teatrului lui Pirandello a influenţat şi tehnica spectacolului, generând tot atâtea întrebări fertile ale regizorilor. Literatura italiană pătrundea cu noutatea dramaturgului în efervescenţa culturală a Europei. Conştiinţa de a trăi, după trecerea îndurată a cataclismelor, reflexiunea în faţa durerii care trebuia înfrântă, conştiinţa de sine care rătăcise îndelung pe cărările pierdute ale unui marasm universal, se concentrează acum în tragediile tăcute ale autorului italian care poate să echivaleze cunoaşterea cu pierderea iluziilor, până la circuitul fatal al morţii.

Teatralizarea formelor, noua formulă estetică propusă de dramaturgul italian, este expresia unei continue evoluţii de raporturi

dialectice între autor şi scenă, cu finalitatea de a pătrunde în conştiinţa oricărui spectator. Ariditatea „cerebrală", punerea în discuţii a unor probleme introverse, putea să nu ofere un contact direct, o primire cu aplauze din partea unui public obişnuit cu facilitatea deschisă şi accesibilă de intonaţie melodramatică a teatrului contemporan. Dominanta dannunziană obişnuise pe spectatori cu grandilocvenţa, cu uriaşa revărsare lirică a unui mare poet, dar nu a unui mare om de teatru, cu jocul scăpărător al celor mai realizate metafore din literatura italiană. Paralel, exista şi necesitatea dizolvării teatrului verist, a pierderii încrederii în reprezentarea realului pe scenă. Teatrul lui Pirandello semnifică, în aria creaţiei sale, trecerea de la naraţiune la reprezentarea dramatică, pentru experimentarea unei forme expresive care să acorde facultatea cuceririi unei noi trepte a spiritualităţii, a dezvoltării situaţiilor care să se afle la hotarul dintre fantezie şi realitate, de manifestare a adevărului integral în forma enigmei, a miracolului sau parabolei.

Imaginea şi oglinda, chipul şi masca, personajul şi dublul său, ca în scrierile care oferă posibilitatea autoscopiei (pot fi amintiţi Edgar Allan Poe, Alfred de

Musset sau chiar marele romantic european, Mihai Eminescu), oferă spectacolul dedublării continui, al vieţii paralele în care un arc existenţial poate proiecta propria sa umbră echivalentă.

Spre deosebire de alte personaje ale teatrului universal, eroii tragediilor lui Luigi Pirandello îşi trăiesc drama numai pe scenă. Ei nu mai există dincolo de reflectoarele incintei mirifice a spectacolului. Patrulaterul iluminat determină durata existenţei, desfăşurată în faţa spectatorilor până la ultima ardere. Ei nu mimează viaţa, ci o încarnează, cu aspiraţia de a-i prelungi sensurile spre eternitatea pe care o acordă numai arta. La căderea cortinei, cad înfrânte toate săgeţile iluziilor lansate spre înălţimi. Tristeţea existenţială determină dialecticul conflict, specific întregului teatru pirandellian, al contrastului dintre viaţă şi formă. Pluralitatea tonurilor personajelor se omogenizează în coralitatea care clamează răul existenţial. Şi cu toată atitudinea sa de a se demonstra ca un observator (cu un ochi fix, imutabil, necruţător) al personajelor în continuă mişcare şi devenire, dramaturgul nu-şi poate refuza, participarea profund umanistă la vicisitudinile acelor creaturi de artă care vor să fugă de destinul lor de marionete cu fire trase de un destin advers. În pierderea *formei* pe care

şi-o impune viaţa, există, implicit, şi relaţia căutării formei de multe ori pierdută sub impactul celorlalţi. Alternanţa căutării unei alte forme semnifică drama primordială a personajului care, structural, nu se poate identifica cu o altă travestire. *Unul* în *miile* de forme pe care le acorda sensul înţelegerii celorlalţi care răsfrâng, în propria oglindă, imaginea prezentată de un centru iradiant. Personajul, în neliniştea căutării propriei identităţi, se află şi în căutarea autorului, a demiurgului apt să-i dimensioneze în conturul care ar putea să-i manifeste toate neliniştile şi aspiraţia spre ultima devenire. Intensitatea dramatică este generată şi de această perpetuă căutare a celui care poate acorda întreaga semnificaţie formativă unui personaj tensionat de dramatismul devenirii sale. Acela care va putea să prezinte totdeauna oglinda cu infinitele sale ape, proiectată până la dimensiunile patrulaterului scenei, dar şi oglinda care poate însuma în poliedricitatea sa toţi ochii acelora care privesc la marele spectacol al vieţii şi devenirii celor care îi străbat drumurile, frecvent alogice, frecvent tainice, în curgerea neîntreruptă spre o finalitate necunoscută. Imaginile răsfrânte în oglinzi pot părea mai reale decât orice personaj viu, în spargerea obiectului în mii de bucăţi strălucitoare şi care nu se mai pot recompune în obiectul primordial.

Luigi Pirandello a dat o explicaţie „popularizantă” acestui mit (pe care teatrul lui I-a amplificat şi modernizat), al oglinzii, într-un faimos interviu publicat în *Corriere della Sera* (28 februarie 1919): „*Quando uno vive, vive e non şi vede. Orbene, fate che* şi *veda, nell'atto di vivere, în preda alle suc passioni, ponendogli uno speechio duvanti*: *o resta altonito e zbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo sulla sua immagine, o irato avventa un pugno per înfrângerla*; *e se piangeva non puo piu piangere*; *e se rideva, non pub piu ridere, e che se io. Insomma, nasce un* guaio *per jorza*. Questo guaio e il mi-o teatro”. 35.

În faţa oglinzilor teatrului lui Pirandello se află sute de personaje, aparţinând tuturor mediilor, tuturor claselor sociale. Relativismul existenţial îi face să fie protagoniştii reprezentării dramelor descompunerii şi dezagregării. Dărâmători ai iluziilor şi datelor realităţii interpretabile, ei nu izbutesc niciodată reconstruirea, în înverşunarea lor de a sfâşia vălurile mincinoase ale aparenţelor, în itinerariul tenace de a cunoaşte, de multe: ori aflarea adevărului este mai derutantă decât orice minciună.

În căutarea lor, stimulată de germenii aflării disperate a solidarităţii, nu există niciodată îndeplinirea. Vor rămâne în solitudinea lor caracteristică, apăsătoare, care se refuză procesului creator. Mărturisindu-şi neliniştea cardinală, ei nu pot afla mântuirea. Există o încărcătură simbolică în personajele pirandelliene, cu toată declaraţia contrară a autorului de a nu adera la arta simbolismului. Omul emblematic, personajul teatrului pirandellian, este oprimat de forţe contrarii, doar fantazia îi mai poate îngădui eliberarea de suferinţă. Amărăciunea, totdeauna primordială în teatrul pirandellian, este aceea a oamenilor, totdeauna singuri, pe drumurile căutării adevărului, totdeauna departe, totdeauna chemând oamenii care pot renunţa la a fi ei înşişi pentru a se reprezenta, fictiv în imaginea demultiplicată a celorlalţi.

Repetarea prin demultiplicarea în faţa oglinzii necruţătoare generează sentimentul absolut al solitudinii chiar atunci când plasele aruncate în marea eternă a existenţei pot aduce la suprafaţă seria nenumărată de personaje. Arta lui Pirandello neagă etalarea eului într-o atitudine lirică în care există confundarea între personaj şi creator.

A scrie înseamnă şi mărturisirea unui complex de culpă faţă de cei care plutesc în nemărginire şi în informai, necăpătând contururi decât prin voinţa de *faber* a creatorului de existenţe spirituale mai puternice şi mai vii decât realitatea înşişi. Se coboară în noi zone, prin descifrarea adevărurilor în moduri subiective, prin viziunile noi date de starea pe malurile unde curg „marile mistere”. Se acordă visării lucide dar şi subconştientului un mare rol. Se afirmă libertăţi estetice, se explorează în numele lor, se sfărâmă zăgazurile fermelor discipline. Există o contorsionare continuă sub acţiunea unor cauze şi impacturi care pot fi şi alogice, în această curgere continuă spre necunoscut. Pentru Pirandello intuiţia acestor stări semnifică însăşi realizarea lor expresivă, într-o viziune înalt estetică. În această concepţie despre fluiditatea genurilor literare, teatrul nu mai poate fi considerat, cu toate caracteristicile sale, un gen *închis*. Şi el devine mobil, o axă cardinală în jurul căreia să se rotească armonic personaje în devenire. Faimoasa formulă *Teatru în teatru* în estetica dramaturgului italian îşi dovedeşte deschiderea care s-ar putea denumi ambiguă. În origina sa teatrul aparţine unei forme de artă sistematice, ordonate de armonii prestabilite, căutând să oprească şi să cristalizeze în momente

culminante fazele fluide ale existenţei care nu poate niciodată să fie considerată cunoscută şi determinată, cu toată imprevisibilitatea sa. În felul acesta se poate sublinia o încrengătură de contradicţii, de opoziţie faţă de cazualitate, faţă de accidental, faţă de imposibilitatea de a prevedea şi de a fixa în albii ordonate întregul şuvoi al lavei existenţiale-Nu poate fi ignorată, desigur, şi cealaltă latură a genului literar al teatrului care încearcă, ceea ce s-ar putea denumi, *teatralizarea* vieţii, în tentativa de a impune dogme şi convenţii. Dar Pirandello, reamintindu-şi parcă de Commedia dell'arte, fluidizează nu numai personajele, ci şi spectacolul acordând posibilitatea mutaţiei, la fiecare reprezentare, textul scris nefiind altceva decât echivalent cu faimosul *canovaccio*, scenariul, pe care se poate improviza, în fiecare seară, altfel. Dacă teatrul este gen literar el presupune ficţiunea şi transfigurarea, şi adevărul lui poate fi ocultat de vălul nu totdeauna transparent al artei. Raportul acesta între artă şi viaţă este în contradicţie continuă cu zona creaţiei, pentru că spectacolul nu-şi poate afla o desăvârşire statuară ca a unui monument ridicat în piaţa oraşului, sau cu o catedrală înălţată vertical spre cer. Teatrul are în componentele sale elementul specific al efervescenţei continui, a recreerii la fiecare spectacol, actorii fiind germeni stimulatori ai existenţei sale, reînnoită continuu. De la Pirandello începând, se va putea pune problema participării directe a spectatorilor la reprezentarea textului literar care până la urmă poate fi doar un punct de plecare. (Ceea ce, frecvent, se întâmplă în contemporaneitatea noastră). Reprezentarea unei opere de artă intră într-o ambiguitate bivalentă în actul traducerii sale în spectacol. În acest raport scenă-spectator, locul magic al reprezentării devine, până la urmă, o metaforă a evenimentului care trebuie să fie transmis spectatorului, cu modalitatea unei expresivităţi ce nu trebuie să distrugă coerenţa dintre textul literar şi actorul care îl emite celorlalţi.

Orice reprezentare se naşte şi se mistuie în metafora intensă a scenei, sub luminile reflectoarelor care caută să străbată vălurile dense ale incomunicabilităţii.

Teatrul lui Pirandello a propus şi o nouă mitologie în încercarea de a transcende densitatea aparenţelor pentru atingerea miezului arcan al realităţii. El oferă astfel un nou câmp experimental propriei sale investigaţii estetice dar şi spaţierii concepţiei despre teatrul modern printr-o serie de elemente aparţinând unor noi structuri,

dincolo de ceea ce ar fi putut să însemne redarea cronicii la zi a existenţei. În analiza unor drame ca în

I giganţi della montagna, se va putea, probabil, descifra sensul de opoziţie complicată împotriva unor dogme totalitariste, împotriva puterii asupritoare care dilata, până la neputinţa de a îndura, condiţia tragică a personajului. Va exista o concordanţă simbolică între miturile antichităţii şi noua mitologie, oferită de existenţa prezentă care demistifică, care dezagregă, care emarginează. În metaistoria noilor texte oferite de ultimele scrieri dramatice ale lui Luigi Pirandello, personajul capătă noile dimensiuni ideologice ale unui implicit protest social. Sub cristalul măritor al investigaţiei sale nu se mai află personajul care îşi caută autorul ci protagonistul unei noi autografii.

Teatrul lui Pirandello semnifică ruptura cu tradiţia şi deschiderea unor noi metodologii şi tehnici reformatoare. El ar vrea să demonstreze în operele sale că mai adevărată decât realitatea nu poate fi decât arta. În cele peste patruzeci de comedii pe care le-a scris într-un interval cronologic de douăzeci şi cinci de ani tendinţa este de îndepărtare de tot ce însemna convenţie scenică, reprezentare caracterologică, răsturnând situaţii şi sfărâmând închiderile formelor şi normelor conformiste, introducând dialectica şi logica unui nou teritoriu de investigare, dincolo de aparenţe şi măşti.

În stabilirea unor puncte de reper, în analiza unora dintre comediile pirandelliene, nu poate fi ignorată o primă etapă care a putut să fie denumită a teatrului „sicilian”, prima temă a „insularităţii” dramaturgului dar care, curând va fi depăşită.

Dintre comediile siciliene cea mai importantă manifestare a punctului de plecare al dramaturgului este *Liolă*, un adevărat cânt general al vieţii, un imn ridicat forţei extraordinare a iubirii care poate însufleţi universul într-o senzualitate circulară, departe de orice ipocrizie. La punctul său de plecare, tânărul dramaturg demonstrează un optimism viguros care nu-i va mai fi, în viitor, tovarăş de drum, pe itinerariile dramaturgiei sale neconvenţionale.

Trăieşte cu o vibraţie unică, întreg peisajul sicilian, animat de starea sufletească, de vitalitatea excepţională, panică, a protagonistului *Liolă*, tânărul bărbat apt să se manifeste, el însuşi ca o forţă primordială a naturii în explozia ei vitalistă. Un senzualism care se revendică de la miturile păgâne ale antichităţii, de la miturile în concordanţă cu ritmurile naturii, cu inocenţa primitivă, cu lipsa

ipocriziei, cu expresivitatea plenară a iubirii, a prieteniei şi a unui triumf general al vieţii. Liolă nu este un don Giovanni ţăran, ci un adevărat poet și cântăreţ fără de nicio oprire, o putere dezlănţuită a tot ce înseamnă trăire naturală. Părinte iubitor al unor băieţi pe care i-a avut de la trei tinere şi tată, în stare nu numai potenţială al altor fii care trebuie să se nască în această comedie a senzualismului învingător. Argumentul central al tematicii piesei este al unui bătrân căsătorit cu o tânără pentru a putea avea moştenitorul tuturor „lucrurilor" sale. Îşi va acuza soţia pentru faptul că nu i-a dăruit încă fiul visat, ameninţând-o că îşi va lua o alta, pentru a avea copii. Simone, bătrânul bogat, nu este ridicol în implacabila lui voinţă de a avea un urmaş, conştient fiind, în fond, că el însuşi nu poate genera. Blinda lui soţie, Mita, îşi apără cu ghearele şi cu dinţii situaţia dobândită a avuţiei, acceptând necesitatea de a avea un fiu graţie inepuizabilului Liolă, care nu a putut niciodată să fie o pasăre închisă în colivie, ci un întraripat, totdeauna în zbor. El este un tânăr extravertit, totdeauna în mişcare, un bun muncitor al pământului altora, el fiind liber de avere, într-adevăr ca pasărea cerului. Nimeni nu ştie să lucreze ca el ogorul şi grădina din care rodesc fructele binecuvântate ale pământului. El este într-o euforie permanentă, aproape de graniţele unei nebunii totdeauna vesele, în realitate o sfărâmare a tuturor prejudecăţilor şi ipocriziei. El trăieşte în concordanţă armonică cu natura la al cărui apel nu pregetă niciodată să răspundă prezent. Nu este atins de nicio undă adversă, durerea nu poate să-i contamineze cu prioritate existenţială. Cântul lui este cântul general al naturii în formele efervescenţei sale creatoare, cu anotimpurile în care se seceră şi se culege.

Pentru Pirandello protagonistul a putut să aibă semnificaţia întregii sale nostalgii pentru insula, considerată edenică, un paradis pierdut, din depărtările continentale. Liolă putea să reprezinte întregul său nonconformism, aspiraţia spre forţa genuină a unei naturi încă necontaminate. Posibilitatea atingerii ţărmurilor fericirii nu este acordată de frământarea intelectualistă, ci de aflarea limfei vieţii în cercul magic al naturii care mereu se reînnoieşte, în firul de iarbă sau în om. Antonio Gramsci putea să scrie, în notele sale din închisoare, despre *Liolă* ca despre o dramă satirică a literaturii anticei Elade. Am mai relatat despre intenţia lui Gramsci de a elabora despre Pirandello un studiu special, folosind notele şi cronicele teatrale pe care le

scrisese încă din timpul războiului când „Pirandello era combătut de critică”: „*Ricordare che* Liolă *fu da Pirandello tolta dai repertorio per le dimonstrazioni ostili dei giovani cattolici alia seconda replica*”. 36 Iar în volumul *Città futura* putea să afirme cu hotărâre că *Liolă* este cea mai bună comedie a teatrului dialectal sicilian, dincolo de orice retorism, încărcată de o intensă energie spirituală. El putea să facă şi o apropiere îndrăzneaţă între farsele satirice ale Greciei şi pictura executată figurativ pe vasele create măiestrit de arta elenistică. Pentru creatorul şi teoreticianul Partidului Comunist italian exista un raport cu tradiţia popular artistică a Marei Grecii (cum putuse să fie denumită partea de sud a Peninsulei italice şi insula Sicilia), în filonul pastoral, în furia dionisiacă a câmpiilor arse de flăcările soarelui din Sud., „*E una vita ingenua*, *rudemente sincera*, *în cui pare palpitare ancora i cortici delle quercie ele acque delle fontane*: *e una effervescenza di paganesimo naturalistico per il quale la vita*, *tutta la vita e bella*, îl *lavoro e un opera lieta*, *e la jecondită irresistibile prorompe da tutta la materia organică*”. 37 Liolă este protagonistul unei asemenea efervescenţe vitaliste, exemplar viguros al unei umanităţi care nu se îndepărtează de ţelurile naturale ale trecerii sale pe pământ. Totdeauna Liolă apare întovărăşit, parcă, de o ceată de cântăreţi ai cortegiului unui zeu ca tracul Dionisos sau ca Bachus, el însuşi, totdeauna gata de a intona naturii efervescente, ori de a-şi exprima bucuria de a trăi, prin dansuri dinamice. El nu cunoaşte decât bucuria simplă a muncii fără suferinţă şi constrângere, nu este capabil de ură şi de răzbunare, chiar atunci când asupra sa se abate pumnalul unei fete pe care el, potrivit legilor naturii: *Se ei piace ei lice*: (tot ce este plăcut este îngăduit), o iubise dar nu vrusese să se lege la lanţurile „carului căsătoriei”.

În această comedie perfect armonică, desfăşurată sub luminile cerului meridional, se manifestă o atmosferă de umor popular, de o excepţională calitate, care creşte, cu o rară măiestrie artistică, din înlănţuirea conflictelor care generează efecte de tensiune dramatică, din contrastele dintre aspiraţie şi neînfăptuirea lor contradictorie.

Liolă, simbolul fecundităţii panice este un centru iradiant al bucuriei, la fiecare apariţie a sa. Nu se poate desigur uita nici filonul *Decameronului*, şi el fecund în literatura care intonează bucuriei de a trăi, iubirii care poate dezlănţui energii umane, care prefigurează nu un simbol de idealitate transcendentală, ci o reprezentare afectivă a împlinirii legilor firii. Iubirea este ca un mare val care îi poartă pe toţi

spre ţărmurile cunoaşterii integrale, ca o expresie a vitalităţii în luminosul afresc sicilian. Se înalţă din orice element al firii cântul general al iubirii, iar viaţa curge necontenit, fără întoarcere, în armonia ei inalterabilă. Bucuria umană colorează intens tablourile comediei. În reprezentarea materiei, Pirandello ca şi Boccaccio urmăreşte comandamentul vieţii: care se manifestă tumultuos, nepropunându-şi scopuri moralizatoare în reprezentarea realităţii senzoriale. În Liolă nu există contorsiunile cerebrale ale unui Casanova sau Don Giovanni, în fluxul vital, natural, al omului mediteranean, al exploziei de viaţă. El nu se priveşte încă în oglinda demultiplicatoare a imaginilor. Faţa sa luminoasă nu poartă încă masca aparenţelor eroilor ulteriori ai teatrului pirandellian. El este, ca însuşi natura, un fecundator care nu simte responsabilitatea decât faţă de rodul vitalităţii sale. Abandonând fetele seduse, el nu abandonează însă niciodată copiii născuţi din unirea a doua senzualităţi convergente. Această comedie vitalistă a fost combătută (cum a afirmat-o şi Antonio Gramsci), de către catolici care au izbutit s-o îndepărteze din repertoriul Teatrului Alfieri din Torino, sub pretextul unei licenţiozităţi invadente. De altfel, nu numai *Liolă*, ci întreaga dramaturgie pirandelliană nu avea să fie vreodată pe placul catolicilor care puteau surprinde în orientarea ideologică a teatrului scriitorului nonconformist un atac implicit împotriva convenţionalului bigotism şi al ipocriziei predicate de moralismul religios care încerca să pună în lanţuri primăvara în căutarea liberei exprimări se afla mesajul comediei care a rămas, una dintre cele mai iubite creaţii (cum se poate afla din unele scrisori ale autorului). Lumea pierdută a copilăriei şi adolescenţei, nu mai putea să fie rechemată decât în opera de artă care îngăduie orice libertate şi nostalgie.

Comedia posibilităţii fericirii este scrisă în dialectul sicilian, cu o prospeţime excepţională a oralităţii dialogurilor, desprinse din cotidianul trăirii oamenilor simpli ai insulei însorite. Pirandello a folosit dialectul tot în tendinţa redării dimensiunilor unui paradis pierdut şi autorul, el însuşi, a ţinut să explice pe larg de ce a utilizat dialectul ca formă expresivă. El nu face o deosebire între limbă şi dialect atunci când creatorul operei: de artă o făureşte. Pentru el folosirea dialectului nu-şi are raţiunea în artă ci în redarea cât mai aprofundată a spontaneităţii acelora care vor deveni eroi ai literaturii; după transfigurarea travaliului intelectual al creatorului.

El putea să considere că specificul, natura sentimentelor şi gândurilor acelora care aparţin, prin naştere şi trăire, unei anumite regiuni, este atât de profund structurat, atât de omogenizat cu natura oamenilor, încât nu ar putea să existe un instrument de comunicare mai natural, mai spontan şi imediat decât dialectul: „*O* îl *poeta non ha la conoscenza clei mezzo di comunicazione piu esteso che sarabbe la lingua, oppure, avendone la conoscenza, stima che non saprebbe adopteraria con quella vivezza, con quella nalivită spontanea che e condizione prima e imprescendibile dell'arte; o la natura dei suoi sentimenti e delle suc immagini e talmente radicata nella regione di cui egli şi fa voce, che gli parebbe disadatto o incoerente, un altro mezzo di comunicazione, che non fosse l'espressione dialettale; o la cosa da rappresentare e talmente locale, che non potrebbe trovare espressione oltre i limiti della conoscenza della cosa stessa*". 3R. Dialectul exprima, în această explicaţie dată de dramaturg, o altă profundă rădăcină în pământul binecuvântat al tinereţii pierdute, al satelor ancorate pe înălţimi implântate în azur, ca insule în pendularea nemărginită a mărilor. *Liolă* semnifică dinamismul vieţii într-o altă atmosferă decât a *Cavaleriei rusticane*, în care gelozia putea să-i nimicească pe acela care reprezenta iubirea.

, 5 icialianitatea" de comportament uman şi dialectul se manifestă într-o altă comedie a lui Pirandello, intitulată *A berritta ceu* îi *ciancianeddi*, dar cunoscută în teatrologie cu traducerea italiană, ÎI *berretto a sonagli* (*Tichia cu clopoţei*) care era obiectul vestimentar caracteristic pentru bufonul înveselitor al curţilor senioriale, sau pentru dementul care trebuia să-şi semnaleze prezenţa în faţa celorlalţi. S-a putut face chiar comparaţia între protagonistul noii comedii, Ciampa şi Liolă, purtători ai aceleiaşi încărcături spirituale de specific sicilian şi dialectal. Până la urmă mobilitatea, visul şi melancolia sunt dimensiunile convergente ale unui caracter dramatic ca acela al lui Ciampa, a cărui psihologie poate să se contorsioneze după o logică formală absolută, pentru păstrarea măştii care asigură raportul social convenţional. Protagonistul poate să fie considerat un învins, unul dintre umiliţii şi ofensaţii vieţii.

S-au putut aduce în discuţie opinii care să sublinieze chiar paralelisme cu personaje dostoievskiene din romanul cu un titlu similar, în sensul neasimilării ofensei care ar putea umili pe protagonist, până la anihilarea condiţiei sale umane.

Acţiunea originalei comedii (scrisă în 1917), se desfăşoară într-un mic orăşel provincial pierdut în uitare, dincolo de marile drumuri ale vieţii, închis în sine şi în cunoaşterea şi spionarea reciprocă a locuitorilor, curioşi de a afla, în enormul plictis, despre alţii, şi a cleveti pe socoteala altora, încercând să spargă atmosfera unui loc în care nu se întâmplă nimic. O doamnă află că soţul ei o trădează cu soţia unui funcţionar al său şi încearcă, cu ajutorul poliţiei, să surprindă pe cei doi adulteri. Ciampa, soţul trădat, trimis de protagonista geloasă cu o misiune la Palermo, încredinţează cheia casei geloasei Beatrice şi aceasta o dă la rândul ei reprezentanţilor autorităţilor. Cursa întinsă nu are un rezultat pozitiv, cei doi amanţi nu pot fi surprinşi, dar scandalul izbucneşte în oraşul clevetitor. Undele râsului general se abat asupra lui Ciampa, care, se înţelege clar, ştia că este un încornorat, dar nu vrea ca această condiţie acceptată de conformismul său individual să fie cunoscută şi de alţii. El doreşte să nu fie acoperit public de ridicol şi înţelege să se apere cu toate mijloacele pentru a-şi păstra aparenţa de soţ fără de nicio pată, în faţa celorlalţi. De aceea, cu o logică stringentă, el va izbuti să impună doamnei geloase Beatrice să se declare nebună, justificându-se astfel actul denunţului. În felul acesta populaţia clevetitoare a oraşului se va convinge sau va fi obligată să creadă, prin închiderea în balamuc a denunţătoarei geloase, că bănuiala de adulter a fost total falsă, generată numai în mintea bolnavă, în creierul înflăcărat al unei demente. Din contrastul puternic al celor două contradicţii dintre gelozia reprezentată de doamna Beatrice şi spaima de ridicol a lui Ciampa izvorăşte intensitatea dramatică a acestei originale comedii. Se poate face observaţia relativă la condiţia ofensei că impactul ei nu poate distruge personalitatea aceluia care îl suferă, spre deosebire de umilinţa, ale cărei efecte sunt total nocive, paralizante, dărâmând demnitatea umană, singura justificare a unei existenţe care îl diferenţiază pe om de restul creaturilor din univers.

Îl *berretto a sonagli* se revendică de la o claritate rară a construcţiei, intrigii şi caracteristicii personajelor. Şi este excelent scrisă, cu un dinamism rar al situaţiilor, cu un sens tensional al replicilor, într-un dialog viu, cu intervenţii ale unei ironii lucide, în surprinderea moravurilor unui orăşel de provincie, emblematic pentru întregul gen uman şi pentru concepţia sa despre viaţă. Ciampa este originar, un ofensat al vieţii, un ins care nu a putut să se afle printre

învingători, printre mulţumiţi. El este însă un conştient, de compromisul general acceptat al aparenţelor. El ştie că este necesară purtarea măştii în cercul care determină ipocrizia, convenţionalul şi starea conformistă. Conştient de forţa pe care o acordă purtarea măştii care asigură condiţia convenţiei de a trăi „demn" în societatea ipocrită, el izbuteşte să convingă, cu o rară subtilitate dialectică pe protagonista comediei, că numai aceia care sunt atinşi de aripa demenţei îşi pot îngădui să spună adevărul. Şi doamna Beatrice după o denunţare generală a celor care o înconjoară, se îndreaptă spre calea spitalului de psihiatrie.

Şi Antonio Gramsci care considera II *berretto a sonagli* o paranteză în teatrul lui Luigi Pirandello, subliniază existenţa contradicţiei între realitate şi aparenţă, între *a fi şi a voi să fii*, între imagine şi adevăr. Soţul înşelat nu vrea să poarte pe cap tichia cu clopoţei care este echivalentă cu denunţarea condiţiei de înşelat, preferând taina care îi păstrează veşmântul aparenţei satisfăcătoare.

Existenţa pentru Ciampa înseamnă apărarea disperată a măştii convenţionale. El poate ajunge până la un paroxism delirant în argumentarea obsesiei purtării măştii, care asigură raporturi sociale într-o societate tarată de conformism. Nefericirea lui este acordată de această conştiinţă că nimeni nu poate releva adevăratul său chip, omul fiind marioneta ale cărei fire susţinătoare sunt mânuite de alţii, şi nu spre fericirea sa. El a înţeles mizeria umană a silirii purtării măştii, a supravieţuirii în condiţii minime. De aceea se agaţă cu disperare de convenţie şi încearcă să-şi utilizeze întreaga inteligenţă, întreaga forţă vitală, pentru a nu naufragia pe marea existenţei. Smulgerea măştii este egală cu condamnarea definitivă la neant.

Cu ironie subtilă şi profund amară, protagonistul va teoretiza despre necesitatea inexorabilă a supravieţuirii sociale, prin aşa-zisa *„corda civile"*, arcul, resortul care pune în mişcare continuă procesul conformist al aparenţelor, în timp ce existenţa şi a unei *„corda seria"* în interiorul oricărei persoane, semnifică durerea, amărăciunea supremă pe care o îndură conştiinţa care nu se poate exprima integral. Ciampa devine astfel primul erou al dramaturgiei pirandelliene care suferă concret de tragedia măştii şi care exprimă implicit şi protestul de a fi silit, împotriva voinţei, să fie purtătorul acestui semn convenţional, care umileşte, ofensează condiţia umană. Niciodată ridicol, cu toate atitudinile sale delirante, el exprimă neliniştita aspiraţie a fiecăruia de

a avea un profil social, de a putea exista în raport cu ceilalţi. Şi atunci când cade masca se descoperă adevăratul chip, profundul patetism al omului, umanitatea. Apărarea măştii, apărarea ficţiunii cu forţele care acordă supravieţuirea socială, este pătrunsă de un fior existenţial de un intens dramatism, uneori aproape de neîndurat în amărăciunea clamată protestatar. El nu vrea să accepte ca definitivă concepţia că fiecare om este o marionetă care trebuie să poarte o mască pentru a supravieţui într-o lume ostilă.

Tot din anul 1917 (deosebit de fecund pentru dramaturgia pirandelliană), este şi *Cosi e* (*să vi pare*), al cărui prim spectacol a avut loc la Milano, text considerat fundamental pentru descifrarea pirandellismului.

Drama este o recristalizare în dimensiunile spectacolului a unei nuvele cunoscute. Ca şi în nuvelă nexus-ul tematic – fundamental de acum înainte pentru întreaga dramaturgie a scriitorului, pentru meditaţia şi estetica sa, iradiază asupra spectatorului tulburătoarea întrebare relativă la posibilitatea cunoaşterii adevărului şi a utilităţii cunoaşterii, în ameliorarea condiţiei umane şi a raporturilor între oameni. Reprezentarea de la Teatrul Olimpia din Milano a izbit nu numai în mentalitatea nepregătită a recepta o formulă estetică neliniştitoare, ci şi în criticii care au putut face afirmaţii, mai mult sau mai puţin susţinute, în jurul nihilismului şi al paradoxului idealizant, relativ la adevărul echivalent cu părerea oricui. Subiectul este transmis din nuvelă şi nu este dificil de narat. Într-un mic orăşel de provincie (totdeauna loc de predilecţie pentru desfăşurarea dramelor intense pirandelliene), s-a stabilit un funcţionar al prefecturii, foarte zelos în îndeplinirea obligaţiilor serviciului şi sarcinilor trasate de superiorii săi. îl însoţeşte soţia şi mama acesteia dar care nu locuieşte cu ei, ci într-un apartament îndepărtat de locuinţa celor doi soţi. Nu-i este îngăduit de către ginere să-şi viziteze fata în apartament, o vede numai din stradă şi schimbă doar câte un bilet cu scurte ştiri despre sănătate, transmis cu ajutorul unui coş lăsat în stradă de la fereastra apartamentului situat la etaj, cum încă se întâmplă şi astăzi, în unele cartiere din Napoli sau Genova. Funcţionarul se numeşte domnul Ponza iar soacra sa, doamna Frola. Aceasta poate afirma în faţa unor curioşi locuitori ai micului oraş cât de exclusivă este iubirea ginerelui său pentru fiica sa, domnul Ponza în realitate fiind un generos, un adevărat gentleman. El vrea ca nimeni altul însă să nu se

împărtăşească de la iubirea soţiei sale, dintr-un impuls generat de exclusivitatea sa afectivă. Explicaţia raţională pe care o dă tot doamna Frola este că exclusivismul acesta se datorează faptului că întreaga sa familie a fost distrusă într-un cutremur şi că i-a rămas numai soţia. O tragedie pe care însă afirmaţiile domnului Ponza o contrazice. Doamna Frola nu trebuie crezută, ea este o nebună, de altfel inofensivă, care nu poate crede în moartea fiicei sale, întâmplată cu câţiva ani în urmă. Ea crede cu tărie, că fiica sa trăieşte, că este în continuare soţia vie a domnului Ponza, în realitate recăsătorit cu o alta. Şi el, din compasiune, are grijă de mama primei soţii, îi îngăduie s-o vadă pe cea de a doua, în care ea are fixaţia de a-şi vedea fiica, dar nu poate impune soţiei a doua demonstrarea unei afecţiuni pe care nu o poate simţi, sincer, pentru o străină şi încă dementă. Paroxismul curiozităţii localnicilor ajunge la maximum când noi declaraţii ale doamnei Frola răstoarnă cuvintele domnului Ponza: el este adevăratul nebun, soţia lui, presupusă de el a doua, este în realitate, prima, pe care el nu a mai recunoscut-o, după o despărţire silită. A fost nevoie să se simuleze o nouă ceremonie a nunţii pentru ca mintea lui s-o poată accepta. În exasperarea curiozităţii localnicilor intervin şi autorităţile care impun o întâlnire de confruntare între cei doi protagonişti. Iar în final, întâlnirea chiar cu eroina secretă, a disputei alternante, nu rezolvă enigma, femeia misterioasă declarând că este fiica doamnei Frola şi cea de a doua soţie a domnului Ponza, pentru ea însăşi ea fiind nimeni, aceea despre care toţi pot să creadă că este aşa cum li se pare. Această afirmaţie total nihilistă, „eu sunt nimeni”, exprimă cu rară intensitate relativismul cunoaşterii, şi nu cum s-a putut afirma (N. Faţon) = „situaţia de inferioritate şi de cvasi-inexistenţă a femeii în lumea înapoiată a sudului”. Ea rămâne fără chip, o fantasmă, o aparenţă, pierdută în evanescenţă atunci când va ieşi de sub luminile reflectoarelor. Fiecare dintre protagonişti îşi are propria fantasmă, şi aparenţa devine vie pentru ei, specifică, după amăgirea iluziei pe care o proiectează fiecare. Fantasma fiicei şi soţiei nu există în sine. Există şi un *raisoneur* al dramei în persoana unui lucid Lamberto Laudisi, un comentator, cu funcţia corului tragediilor antice, al cărui râs inteligent se dezlănţuie totdeauna când se demonstrează imposibilitatea de a se cunoaşte un adevăr nerelativ. Realitatea se află în sufletele fiecăruia şi nu în documentele pe care oamenii pot să le producă. Realitatea subiectivă nu poate să fie distrusă de niciun document uman. Raisoneurul este

clar că se identifică cu teoria autorului care poate declara subiectivitatea realităţii, relativitatea adevărului, permanenţa îndurerată a solitudinii umane.

Titlul *Cosi e* (*să vi pare*) este într-adevăr cel mai scurt rezumat, sinteza conţinutului, tăiat în două, partea ultimă demonstrând, în alternanţe, o incertitudine faţă de prima parte care afirmă. Se afirmă în partea întâi încrederea în aparenţă, în ceea ce se vede, se manifestă dimensiunea sigură, conturată a unei realităţi, care se consideră a fi cunoscută în formele prezentării sale. Dar imediat se oferă alternanţa disjunctivă faţă de o realitate dimensionată, însumându-se îndoiala în acel aşa *dacă vi se pare*, care îl aruncă pe cititor sau pe spectator în lumea evanescentă în care nu mai există decât conturul fluctuant al formelor interpretabile de fiecare în subiectivismul său. În partea determinată de *aşa este – cosi e*, autorul trasează, cu o mână sigură, cu o privire lucidă, necruţătoare, lumea reală a unui orăşel de provincie dominat de atmosfera sufocantă a burgheziei, a birocratismului, a curiozităţii, a flecărelii fără de griji reale, a unei certitudini într-o viaţă în care nu există niciun zbor, niciun elan, nicio fantezie, nicio întâmplarea neobişnuită. Pe acest fundal al calmului acceptat, al unei zone în care totul îşi poate afla o cauză raţională, se reliefează, în culori rembrandteşti, atmosfera neobişnuitului, a impactului violent al lucrului straniu care nu poate fi perceput de către cei obişnuiţi cu liniştea şi banalul. Domină aparenţa, imposibilitatea de pătrundere în centrul de înţelegere al lucrurilor, durerea care nu-şi poate avea explicaţii acceptabile pentru bunul simţ şi raţiunea oamenilor obişnuiţi. Există o lume închisă în care cei neiniţiaţi nu pot pătrunde, neaflând nicio cheie în aspiraţia lor de a străbate zone închise. Există şi un personaj, protagonist, care-şi clamează condiţia de chinuit, care nu este lăsat în lumea pe care şi-a construit-o, în chilia izolării sale, care este chemat de către curiozitatea quasi maladivă a celor din jur ca la un tribunal al inchiziţiei, să explice izolarea, să explice cauza relativităţii comportamentului său. Pentru oameni obişnuiţi nu poate exista nici durerea fără raţiune, nici impenetrabilitatea, există victime şi acuzatori care nu îngăduie procesul fără de sentinţe conformiste.

S-a putut scrie mult despre titlurile comediilor lui Luigi Pirandello, totdeauna admirabile pentru aticismul lor expresiv, epigrafic, oferind alternanţe stranii, specifice, inconfundabile, acordând, în enunţarea lor, un sens de nelinişte şi de aşteptare, de

nesiguranţă şi de îndoială.

În *Cosi e* (*să vi pare*), pirandellismul îşi află un punct culminant cu afirmarea că nu există decât adevărul interpretabil. Antonio Gramsci, care a iubit atât de mult teatrul sicilian al lui Pirandello, nu s-a apropiat cu aceeaşi simpatie intelectuală de *Cosi e* (*să vi pare*) în care nu vede altceva decât un fapt literar fără tensiune dramatică, şi ţesătură filosofică. E de acord cu epitetul de *parabolă*, pe care l-a acordat creaţiei sale dramatice însuşi autorul, considerând parabola un amestec între demonstraţie şi reprezentare dramatică, între logică şi fantezie. După un rezumat clar al dramei, el poate afirma: „Il vero *aramma Vautore l ha solo adombrato, l ha accennato*: *e noi* duc *pseudopazzi che nono rappresentano pero la loro vera vita, Vintima necessită dei loro atteggiamenti esteriori, mă sono presentaţi come pedine della dimonstrazione logica*. *Un mostro pertanto, non una dimostrazione, non un dramma, e come residuo, del facile spirito e molta abilita scenografica.9*

Nici Pirandello nu arată o deosebită simpatie pentru protagonist, pe care nu-l conturează definitiv, abandonându-l în lumea lui de evanescenţe şi de durere. Dominantă apare „martirizarea” sa de către ceilalţi şi de către propria-i obsesie. Într-adevăr se poate face afirmaţia inexistenţei concluziei la dramele pirandelliene. Personajele nu străbat un ciclu tragic care ar putea oferi dezlegări, chiar catastrofe finale. E poate această atitudine o altă manifestare a umorismului pirandellian, în negarea critică a desăvârşirii, a împlinirii, chiar tragice, în respingerea oricărei iluzii, de a cunoaşte. În apariţia finală a femeii în văluri, se află surpriza existenţială care nu este determinată de fapte, ci corespunde unei aspiraţii estetice şi ideologice de a cristaliza în personaje o idee cardinală. Adevărul nu poate avea un chip în dramele lui Pirandello, adevărul nu poate fi exterior, este o existenţă interioară, o reprezentare subiectivă. „Parabola în trei acte” care este *Cosi e* (*să vi pare*) oferea această afirmaţie surprinzătoare pentru un public neobişnuit cu desfăşurarea ideilor şi nu a faptelor, a evenimentelor pe scenă.

Există destule accente de aspră ironie în parabola pirandelliană, după cum există şi durerea intensă a celui care trebuie să ajungă la concluziile pesimiste ale adevărului care nu se poate releva integral. Există o logică strânsă în construcţia dramei în care enigmele stăruie şi nu se întrevăd rezolvări finale. O dată mai mult se poate însă constata

că fiecare ins nu este altceva decât o imagine răsfrântă în oglinda conştiinţei celorlalţi. Şi oglinda demultiplicatoare în drama pirandelliană este cea invocată în final, doamna Ponza, care reflectă simultan discordanţa imaginii recepţionată de soţul şi de mama sa. Nici ea nu ştie cine este în fond, cât timp imaginile despre ea, adevărul în văluri, sunt neconcludente. A accepta interpretarea subiectivă despre lume şi adevăr pare a fi concluzia, „morala” acestei parabole tensionate de dramatismul meditaţiei care se propune fiecăruia. Desigur că idealismul filosofic îşi poate afla în reflectarea subiectivă a personajelor pirandelliene o facultate a manifestării relativismului său. Relativismul care împinge pe om în carcera solitudinii sale, declarându-i imposibilitatea cunoaşterii şi comunicării. Dar piesa lui Pirandello poate să fie interpretată nu într-o cheie cerebrală, abstractă, ci ca un apel la înţelegerea celorlalţi faţă de omul modern, chinuit de imposibilitatea de a comunica, dornic de a evada din carcera singurătăţii, dar fără a fi sfâşiat de indiscreţia inchizitorială a celorlalţi. Tragedia existenţială îşi reînnoieşte postulatul care afirmă relativitatea cunoaşterii adevărului, într-o tensiune emoţională a personajelor care pot ajunge la concluzia disperată că mimai iluzia mai poate oferi o cauză vieţii, atunci când adevărul despre lume rămâne totdeauna înfăşurat în mister.

Antonio Gramsci, cronicar teatral la începuturile sale, putea să declare că piesele lui Pirandello sunt adevărate grenade care fac explozie în creierele spectatorilor provocând „prăbuşirea banalităţilor, ruinarea straturilor bine sedimentate ale gândirii”: „*Luigi*

Pirandello ha îl *merito grande di far, per i-o meno, balenare delle immagini di vita che escono fuori dagli schemi soliţi della tradizione, e che pero non possono inizare una nuova tradizione, non possono essere imitaţi, non possono determinare* îl cliché *alia moda. Ci e nelle* suc *commedie uno sforzo di pensiero astratto che tende a concretarsi sempre în rappresentazione, e quando riesce, da frutti insoliţi, nel teatro italiano, d'una plasticită e d'una evidenza fantastica mir abile*”. 40

Aceste rânduri ale lui Gramsci de recunoaştere deplină a modernităţii teatrului lui Pirandello sunt extrase dintr-o cronică asupra spectacolului cu comedia II *piacere dell'onestă* (*Plăcerea onestităţii*), reprezentată pentru prima oară (27 noiembrie 1917), la Torino, şi având ca interpret principal pe acela care avea să devină unul dintre marii actori ai Italiei şi ai teatrului pirandellian, Ruggero

Ruggeri.

Protagonistul comediei, Angelo Baldovino, este pătruns de pirandellism până la ultima structură, într-un arabesc continuu, într-un splendid joc al inteligenţei lucide, al subtilităţii de a raţiona intelectual în faţa alternanţelor eticii şi aparenţelor. Liciditatea protagonistului îl face să-şi dea seama de jocul aparenţelor, de existenţa trăită în zona formelor. Traiectoria vieţii l-a purtat către ratare, în jocul convenţiilor de care nu a ţinut totdeauna seama. Nu mai întruneşte nicio adeziune socială, expedientele sale neizbutind să-i aducă buna stare care ar fi putut să-i menţină dincolo de bariera dispreţuitoare a celor care consideră stimabilă doar valoarea materială. I se cere lui, declasatului, la un moment dat, să devină soţ conjunctural, pentru salvarea onoarei unei tinere îndrăgostite de un nobil căsătorit, până la ultima consecinţă a dragostei, devenind purtătoarea unui copil care nu se poate naşte, în puritanismul ipocrit social, fără scandal. Important fiind în societatea contemporană, nu sinceritatea şi adevărul moral, ci ipocrizia salvatoare a aparenţelor, familiile celor doi îndrăgostiţi ajung la soluţia profund imorală a alegerii unui soţ de circumstanţă, paravan formal al aparenţelor care pot să salvgardeze moralitatea fardată şi masca pe chipurile care nu mai corespund formei pe care şi-au dat-o faţă de ceilalţi. Onoarea, onestitatea sunt doar formele care se mulează în tiparul aparenţelor pentru salvarea faţadei altfel compromisă în albul ei imaculat. Societatea şi conjunctura modelează fiinţa umană în aparenţa pe care trebuie s-o menţină, pentru a nu se arăta niciodată cuiva adevăratul chip, a nu fi surprins niciodată cu chipul gol. În realitate fiecare monadă din imensul lanţ social depinde de o alta, în jocul lor alternant de aparenţe, în realitate fiecare interpretează un rol faţă de ceilalţi în imensef comedie umană. „Noi ne construim11, va fi gândirea dominantă a protagonistului. Oricine devine, faţă de altul, „acela care trebuie să fie”, prezentându-se într-o formă adaptată relaţiei care trebuie construită cu partenerul. Dar dincolo de aparenţele impuse rămân gândurile tainice, sentimentele profunde care aparţin numai individului singular, în afara relaţiilor care se stabilesc (exterioare), sau prin propria voinţă sau a altuia.

Cunoaşterea lucidă a acestei alternanţe îi oferă lui Baldovino superioritatea asupra celorlalţi, mai ales atunci când pretinde să joace foarte serios, foarte grav, rolul său de soţ îndepărtându-l pe amantul

tinerei pe care o aştepta maternitatea nelegitimă. Nobilul îndrăgostit încearcă să-i elimine din calea sa pe apărătorul neprevăzut al onestităţii, căutând să-i implice într-un furt, într-o afacere veroasă, dar complotul său se termină într-un fiasco general, total negativ pentru el. În realitate îndrăgostit de soţia sa conjuncturală, protagonistul ajunge să fie la rândul lui iubit de către aceea care a înţeles că singura persoană într-adevăr onestă din cercul social care o înconjoară este doar el, cel iniţial dispreţuit de convenţii sociale.

Forma dizolvării aparenţei tipului uman în psihologia alternă a celor care *se construiesc* în faţa altora, este dominanta gândirii şi tribulaţiilor personajelor, până la concretizarea imaginilor, mereu în mişcare. Dar logica aspră a lui Baldovino va izbuti să imobilizeze mişcarea formelor. Şi soţul conjunctural devine în îngheţarea principiului convenţional o statuie imobilă, un bloc care nu poate să fie clintit şi de care se vor izbi, înfrânte toate undele aparenţelor celorlalţi. El a dobândit, acceptând, masca unui onest care trebuie să ascundă un fapt neonest. Dar până la urmă masca va ceda sentimentului şi umanitatea personajului se va releva într-o structură, afectivă, eliberat de meditaţia care îl purtase dincolo de umanitatea constrânsă de formă să se mutileze. Onoarea, onestitatea nu mai sunt veşmintele care se împrumută pentru a juca pe scenă un rol care poate să convină tuturor în aparenţele sale false. Viaţa nu se poate trăi ca o formă pură, într-o logică formală care nu ţine seama de toate alternanţele, imprevizibile, ale sufletului uman.

una dintre cele mai amare comedii pirandelliene este II *giuoco delle parţi*, (*Jocul părţilor*), o ironizare supremă a ipocriziei societăţii burgheze.

Exista o intensă biciuire a convenţionalului şi o utilizare a paradoxului împinsă până la limitele extreme ale acceptării.

Intriga este de o simplitate doar a aparenţelor.

Protagonistul, Leone Gala, ştie că soţia lui îl trădează.

Nu mai are nicio încredere în fericirea existenţei şi a fluxului spiritual, a da şi a primi. Nu mai există nicio undă de generozitate şi de încredere. Şi-a făurit o platoşă indestructibilă din indiferenţă şi cinism. Joacă un rol impus de propria-i, profundă dezamăgire, după traversarea unei zone de infern din clipa cunoaşterii trădării femeii iubite. Masca lui este totdeauna surâzătoare, ironică, de nepătruns. Nimeni nu mai poate coborî în prăpăstiile oarbe ale sufletului său,

pentru a afla acolo sfâşietoarea durere originară. Ajunge la ţărmurile disperării, căutând să nu fie târât de curgerea continuă a vieţii acceptată inert. Filosofia lui este a unei adaptări larvare, chiar dacă raţionamentele scapără de străluciri intelectuale. Dispreţul şi indiferenţa îl determina în trăirea sa aparentă. Când soţia, în încercarea sa de a se „salva" de soţ, se lasă, voit, insultată, protagonistul comediei, potrivit convenţiilor sociale, reacţionează printr-o provocare la duel care va trebui să fie dus până la ultima consecinţă, moartea unui adversar. Dar, în clipa luptei, el refuză să coboare pe teren, considerând, după o serie de paradoxuri care se desfăşoară într-o suită logică stringentă, că apărarea onoarei soţiei ofensate trebuie să fie îndeplinită de adevăratul ei partener în iubire, de către amantul care se bucura integral de graţiile protagonistei feminine. Concluzia lungului şir de raţionamente, în acest „joc al părţilor" este ca fiecare să-şi susţină rolul, până la sfârşit. El, soţul trădat, este în schema raporturilor convenţionale expresia formei, iar amantul din trioul clasic este conţinutul. Funcţia de soţ în cazul lui Leone Gala este totdeauna doar exterioară şi convenţională. Logica domină afecţiunea şi sentimentul, în impunerea măştii de soţ resemnat în faţa trădării. Golit de pasiune, coborât la treptele ultime ale demnităţii umane, îşi caută satisfacţia în jocul intelectual al raţionamentului, care converge spre cinism, aflând satisfacţii plenare în a conduce, logic, spre sfârşitul funest pe amantul soţiei, pe prietenul trădător al încrederii sale iniţiale. Logica este axa cardinală, dominanta evenimentelor care evoluează potrivit mecanismului său crud, abstract, neemotiv, declanşat cu o voluptate care nu mai este criptică, a celui care nu mai poate fi decât o dimensiune a unui destin fatal. Prăbuşirea tuturor visurilor îl purtase pe protagonist spre pierderea conţinutului uman al personalităţii sale, care a trebuit să-şi caute un alt canal existenţial, după falimentul căsătoriei, să dobândească, pentru supravieţuire, o altă formă. Retras în celula primei suferinţe, devenită acum laborator al alchimiei delictului perfect, după anihilarea sentimentelor, cinicul protagonist îşi îngăduie trista voluptate de a se bucura de profunda durere a celorlalţi, primii autori ai prăbuşirii sale din umanitate. Inteligenţa lui ajunge să se exercite ca o lege dominantă asupra celorlalţi, golindu-i de proprii reacţii, făcându-i să asculte, ca marionete automate, de stimulul său logic, care îi va purta spre anihilarea definitivă. Dar şi protagonistul, după sfârşitul fatal al

amantului care cade răpus în duel, în faţa durerii femeii cândva iubite, îşi sparge masca indiferenţei îngheţate şi cinice, prăbuşindu-se în prăpastia pesimismului fără de nicio speranţă, pierzându-şi forma de juiseur al jocurilor intelectuale, de mânuitor cinic al sforilor care mişcă păpuşi. Viaţa nu mai este, în concepţia sa, formă abstractă, determinată numai de o logică mecanică. Antonio Gramsci acuza comedia lui Pirandello de verbalism pseudofilozofic: „Îl *giuoco vi e diventat-o meccanismo esteriore di dialogo, puro sforzo letterario di verbalismo pseudofilosofico*. *L'incomprensione reciprocă delle marionete sceniche şi e proiecttata nel teatro*: *pieno dominio di monadi senza porte e senza jinestre, incomunicabili e incoercibili, l'autore, i personaggi e il publico*..." 41

13 in 1919 este comedia *Tutto per bene* (*Totul pentru mai bine*), care are un punct originar complicat, pirandellian în prezentarea unor date arbitrare relative la personaje marionete care pot, la un moment dat, sub un impuls care le transcende, să redevină oameni, lepădând veşmintele şi masca separatoare de înţelegerea celorlalţi. Sinteza piesei *Tutto per bene* constă în descoperirea de către protagonist că în realitate, întreaga sa viaţă, el a fost o marionetă a aparenţelor, un înşelat continuu de către ceilalţi. Martino Lori, căsătorit fericit cu fiica unui savant, este şi un tată fericit, şi un ins a cărui carieră s-a dezvoltat spre înălţimi funcţionăreşti, graţie sprijinului prietenului casei» fost discipol al socrului său, ajuns demnitar de stat, ministru, deputat, senator. Lori trăieşte în ignorarea totală a amarului fapt că soţia sa I-a înşelat şi că fiica sa este în realitate progenitura demnitarului protector. După moartea soţiei el se transformă într-un sacerdot al cultului conjugal, dispreţuit în fond de toţi cei care îl înconjoară şi care cunosc adevărata faţă a realităţii şi nu aparenţa înşelătoare. Toţi consideră că el este un ticălos care a acceptat situaţia. infamantă pentru a putea beneficia de protecţia şi favoarea celui puternic politic. Dar într-o zi, după şaisprezece ani de trăire în ignoranţă absolută, va afla adevărul, prăbuşindu-se în jurul lui toată falsa construcţie a concepţiei lui despre lume, despre adevăr, despre oameni. Şi drama existenţială a personajului care a trăit ignorând adevărul, izbuteşte să emoţioneze profund. Totul se prăbuşeşte în interior şi exterior. Conştiinţa în special de a fi fost ţinut în ignoranţă de către ceilalţi, departe de adevărata trăire, obiect de dispreţ, îl face să sufere plenar. Nimic nu a fost real din panorama înconjurătoare, din orizontul

familiar al afectivităţii şi iluziilor, iubirea de soţie şi de fiică, singura justificare în univers a existenţei. În cutremurul general s-a prăbuşit tot ceea ce fusese lumea reală şi el se îndreaptă către autorul tuturor prăbuşirilor sale pentru a afla justificarea şi implicit răzbunarea. E curios că Antonio Gramsci nu a înţeles sentimentul de devoţiune al protagonistului. Nici demnitatea sa umană, considerându-l inapt dominării situaţiei imprevizibile, considerând că are comportamentul unei victime care se lamentează, fără a reacţiona energic. Considerăm că, dimpotrivă, atunci când are revelaţia adevărului, când în faţa sa se ridică oglinda revelatoare, luciditatea personajului pirandellian culminează cu accente intense de protest încărcate de o înaltă tensiune dramatică. Şi umanitatea personajului este răsplătită de către fiica soţiei sale care va recunoaşte în el pe adevăratul părinte, reacordându-i încrederea în viaţa care merită să fie trăită.

Şi *Tutto per bene*, este, în varietatea sa tonală de culori groteşti, dramatice, elegiace, o altă dramă a măştii existenţiale.

T ema predilectă a personalităţii şi a metamorfozei sale în continuă aparenţă faţă de imaginile răsfrânte în oglindirea celorlalţi, apare şi în Come *prima meglio di prima* (*Ca înainte mai bine ca înainte*). Drama intensă a existenţei protagonistei Fulvia Gelli (interpretată magnific pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, cu atâţia ani în urmă, de către Maria Ventura), constă în impunerea unei măşti pe care întreaga ei structură o refuza. Considerată iniţial de către soţul său, un medic faimos, doar un obiect de plăcere, eroina îşi părăseşte căminul, abandonându-l nu numai pe soţ ci şi pe mica ei fetiţă.

Ea rătăceşte în lume, dezorientată, şi devenind o femeie care îşi dăruieşte frumuseţea şi altora. Exilată dincolo de vatra domestică mai mult de treisprezece ani, victimă a ipocriziei, a înşelătoriei, a cupidităţii, a celor care nu vedeau în ea niciodată sufletul, ci totdeauna trupul, ajunge la concluzia disperării, inutilei existenţe şi se sinucide. Este salvată, un caz aleatoriu cu totul excepţional, de însuşi soţul ei, chirurg desăvârşit şi care, atras din nou de frumuseţea încă neveştejită a Fulviei (stimulat cert şi de un nemărturisit sens de culpă şi voinţă de ispăşire), îi propune să se reîntoarcă acasă. Dar există o condiţie teribilă, aceea de a nu se înfăţişa ca mama propriei fiice care ştie despre ea că este o fiinţă ideală, moartă. Fiica părăsită la prima vârstă a copilăriei nu o va recunoaşte (de altfel Fulvia îşi vopseşte părul ca un simbol al adoptării măştii). Din mamă adevărată ea a devenit mamă

vitregă de care desigur nu se poate apropia cu afecţiune adolescenta care poartă gravată în inimă imaginea ideală a mamei simbol al purităţii, al sacrificiului, al nevinovăţiei. Fulvia revine la viaţă şi în casa părăsită stimulată de iubirea pentru fiica sa dar nu va putea să reziste mult în această situaţie paradoxală, de purtare a măştii impuse de către soţ, într-o lume de înşelătorie şi aparenţe.

De altfel întreaga sa trăire în exilul de păcate şi amărăciuni a făcut să se stingă dragostea şi simţământul matern. De aceea hotărăşte, cu orice risc „să arunce definitiv masca impusă şi să părăsească din nou, definitiv acum, cercul care o închidea, sufocant, opresiv, al familiei. Ea îşi clamează dorinţa de a nu mai înşela şi de a nu mai fi înşelată, mărturisindu-şi seria vinelor sale, dar dând lovituri puternice şi împotriva, ipocriziei celorlalţi care impun falsele convenţii sociale, crudele raporturi, nesincere, între cei care reprezintă un joc continuu pe scena vieţii, considerată un spectacol, o reprezentare a irealului până la urmă absurd.

Femeia „decăzută” este în realitate purtătoarea idealului de puritate şi de sinceritate, care nu mai poate accepta masca falsă socială, în indescifrabila ei suferinţă de a nu fi aflat niciodată înţelegerea pentru propriile ei sentimente. Totdeauna silită să se învăluie în minciună, ea aspiră să evadeze să sfâşie vălurile care o înfăşoară, separând-o, până la incomunicabilitate, de oameni. Viaţa reală nu se poate reface la adăpostul fals al măştii convenţionale. În confruntarea cu fiica sa pierdută, ea va îndrăzni până la urmă să releve adevărul. Tensiunea dramatică a piesei *Come prima meglio che prima*, poate să se descarce numai în faţa adevărului integral. Confruntarea dintre mamă (presupusă mama vitregă) şi fiica se poate ridica la un plan general corespunzător relaţiilor dintre părinţi şi copii, care prin evoluţii inverse (unii cresc, alţii declină), ajung la contradicţii. În această evoluţie există o permanentă transformare, o metamorfozare quasiautomată pe care o acordă nu numai evoluţia biologică. Din trăirea paralelă se desprind două fluvii cu curgere nesincronă. După creşterea naturală a copiilor, se vor ivi interese contrarii, copiii nemaiputând înţelege şi preţui toate sacrificiile făcute de părinţi pentru ei. Raporturile ajung până la înstrăinare, până la dispariţia finală a celor vârstnici plecaţi în definitiva uitare a celor care au primit de la ei lumina vieţii. Aceasta este semnificaţia confruntării între Fulvia Gelli şi fiica sa, în care protagonista îşi clamează întreaga nelinişte,

suferinţă, amărăciunea exilului său existenţial dar, implicit, demascându-i şi pe aceia care îi impuseseră un comportament fals, violentând-o, falsificând-o. Dacă, iniţial, eroina încercase să se supună convenţionalului, ipocriziei morale, grotescului convenţional, setea ei de ideal, de puritate, va face explozie. Conştiinţa secretă a personajelor pirandelliene nu poate adopta până la urmă ficţiunea şi masca înşelătoare.

P poate că cel mai disperat protagonist al tragediilor lui Luigi Pirandello este Ersilia Drei, patetica eroină (interpretată cu o profundă sensibilitate de Valeria Seciu şi ţinând afişul de multă vreme pe scena Teatrului Mic din Bucureşti) din *Vestire gli ignudi* (*îmbrăcaţi pe cei goi*). Protagonista unei vieţi monotone, fără de culminaţii existenţiale, a vrut să-şi construiască o viaţă fictivă, să îmbrace un veşmânt care să poată acoperi teribila nuditate a inutilităţii trăirii sale. Există în patetismul disperării de a *nu fi nimic*, de a fi cineva la care nu se gândeşte nimeni, o nelinişte continuă interferată de unda voliţională a unei deveniri, a cuceririi unei stări de metamorfoze, a unei invenţii, a unei ficţiuni faţă de propria individualitate şi faţă de ceilalţi. Ea inventă un adevărat roman cu predominanţe sentimentale, îmbrăcând veşmintele adaptabile unei asemenea trăiri. Îşi construieşte personajul nou cu o rară tenacitate, bucată cu bucată, în mozaicul luminos, în afirmaţia doveditoare a unei proprii zbateri care încearcă să demonstreze viaţa proprie, viaţa pe care singură şi-a dat-o. În neliniştea sa existenţială, în tristeţea viscerală a unei vieţi la al cărui orizont nu luminează nicio speranţă „caută abolirea definitivă a răului, prin sinucidere. Salvată, în declaraţiile făcute ziariştilor sau unui romancier interesat de cazul ei, ea ridică eşafodajul unei vieţi recompuse, reconsiderate dincolo de realitatea primordială, situându-se în zonele ficţiunii, ale iluziilor în care încearcă să se îmbrace, împodobindu-se cu caracteristici visate dar care nu sunt ale structurii sale, proiectând o lumină falsă asupra datelor şi evenimentelor din biografie. În încercarea de a-şi construi o nouă identitate, patetica eroină a înveşmântării creează o serie de atitudini din partea celor care au existat real în viaţa sa şi nu în iluzie, putând să fie prezentată în ipostaza păcatelor şi culpelor sale, de a fi fost amanta unui personaj important şi de a fi fost cauza morţii fetei acestuia, din neglijenţa cu care nu a supravegheat-o, fiind guvernanta angajată de soţia înşelată şi care acum dezvăluie adevărul, sfâşiind veşmântul fals

în care se drapase Ersilia. Ea nu reuşeşte, aşadar, aşa cum toţi ceilalţi reuşiseră să-şi îmbrace definitiv veşmântul ipocriziei şi al minciunilor convenţionale. Ea nu reuşeşte, ca toţi ceilalţi, să-şi ascundă păcatele (nu ale firii ei, originar aspirând spre idealitatea vieţii). Va trebui să dispară (de data aceasta sinuciderea nu mai este ratată), lăsând în amintirea celorlalţi nu aspiraţia ei de a-şi crea o iluzie a veşmântului imaculat, ci realitatea vinei sale, nuditatea culpei. Masca ei nu a putut să reziste impactului violent al celorlalţi, era prea fragilă în faţa durităţilor vieţii.

Arcul existenţial al celei care a cunoscut o singură noapte de adevărată dragoste şi apoi turpitudinea generată de condiţia sa ancilară faţă de poftele stăpânului), se frânge dureros, în lumea minciunii, în care, nefericit invitat la banchetul vieţii, încercase şi ea metamorfoza unei ipostaze luminoase, în setea de altceva. Candoarea şi fragilitatea ei nu pot convinge pe cei aspri, de sinceritatea-i deplină. Numai moartea poate fi un argument puternic. Şi în disperarea ei de a fi altceva, ea îl alege. Va pleca în moarte, goală, fără niciun veşmânt. Imaginaţia ei romantică nu a putut edifica o construcţie durabilă. Minciuna şi autoamăgirea nu creează realitatea nouă şi, în final, elegiaca eroină încearcă să-şi *îmbrace* moartea într-un sens pe care nu I-a putut da vieţii: *Pirandello non ha creato alcuna figura piu disperata e piu disillusa di questa, piu umană pur nella sua disumana sventura, perche le ha negato un rifugio, ogni possibilită di evasione, persino l'esilio dalia vita, în cui's era illusa di poter ancora vivere*. *Non şi tratta piu della morte di una creatura, mă del crollo di tutto un mondo di illusioni, la morte cosmica*, îl *naufragio morale dell'asistenza umană*”. 42

Imaginea patetică a celei care nu a izbutit să se *îmbrace* în albul simbol al purităţii, este dominanta celei mai „romantice41 drame scrise de Luigi Pirandello, distrugătorul dramaturg al convenţionalului, al minciunii şi ipocriziei în evoluţia ei de la tipul uman la vastul cerc social. Nu există nici mângâiere nici îndurare ci numai solitudinea în care se poate suferi de imposibilitatea de a trece înaltele praguri spre o altă zonă în care se poate trăi cu adevărat, dincolo de o societate care condamnă. Din cursa în care a căzut, nu poate exista eliberarea ca şi din nisipuri mişcătoare în care orice zbatere aduce scufundarea ireversibilă spre mai adânc şi spre aneantizare. Doar aparenţa poate satisface societatea înconjurătoare care nu îngăduie adevărul integral, doar masca şi nu chipul real.

a o pauză între două momente tensionale se înscrie comedia *Pensaci Giacomino* (*Gândeşte-te la asta Giacomino*), frecvent reprezentată în Bucureşti, în perioada dintre cele două războaie mondiale, în regia directorului de scenă, admirabil prieten al culturii româneşti, Fernando de Cruciatti. Antonio Gramsci o considera ca pe un model de virtuozism şi tehnică literară, de îndemânare scriitoricească, nerecunoscându-i însă aprofundarea psihologică. El îi recunoştea doar expresivitatea exterioară, iar autorului facultatea pictorică, quasifotografică în surprinderea caricaturală. Subiectul este de o rară simplitate şi intriga comediei urmează un itinerar care nu străbate niciun labirint imprevizibil. Un profesor aflat pe pragul pensionării, vrea să se „răzbune14 pe Statul care nu I-a răsplătit cum se cuvenea pentru munca sa pluridecenală. Pentru aceasta se gândeşte să se căsătorească cu o tânără care, după moartea sa, se va putea folosi, în lunga ei existenţă, de pensia soţului. În felul acesta vor exista compensaţii în universul şi mentalitatea de înăsprit funcţionar statal, mizerabil plătit. Mizerabilul lui salariu nu i-a îngăduit să-şi formeze, la timpul cuvenit, o adevărată familie. Protagonistul are o mare puritate sentimentală, este însufleţit de bune intenţii, nu vrea să facă să sufere pe nimeni în afară de blestematul de Stat şi de aceea el este de acord, în ciuda tuturor ipocriziilor şi convenţiilor, ca prea tânăra lui soţie să se bucure de absolută libertate, să continue să-i iubească pe al său Giacomino de la care de altfel a avut chiar un fiu. Nepăsător la tot ce ar părea ridicol din acest comportament de soţ care acceptă adulterul, profesorul izbuteşte să-i convingă pe

Giacomino să continue convieţujrea şi să-şi revadă fiul după ce, iniţial, supus ingerinţelor violente ale unui preot ipocrit şi al unei surori bigote, îl părăsise. Profesorul nu vrea ca să existe o victimă, un nemulţumit în afara Statului care va trebui să plătească, să plătească, acordând satisfacţii postume acestui ciudat personaj, amestec straniu de ridicol şi de gravitate, de simţ al datoriei şi ai dreptăţii, dar şi apt să genereze o undă învăluitoare de simpatie şi umor. împotriva nedreptei orânduiri a societăţii contemporane ale cărei moravuri ipocrite el le denunţa cu violentă ironie, pledoaria profesorului împotriva minciunii moralizante este pe deplin convingătoare. Protagonistul din *Pensaci Giacomino* este într-adevăr unul dintre cele mai polemice personaje pirandelliene. Dar polemica sa nu este intelectualistă, rece, cerebrală, ci pare străbătută, în permanenţă, de un filon al participării la

existenţă, a unuia care şi-a smuls propria mască, înfruntând pe cei din jur care şi-o mai păstrează încă. Odată mai mult, din această conturare a personajului atât de uman, apare contrastantă afirmaţia pomenită a lui Antonio Gramsci relativă la exterioritatea personajului surprins de acela care „din viaţă surprinde mai mult strâmbătura decât surâsul, ridicolul mai mult decât comicul, *„che observa la vita con Vocchio fisico del letterato, piu che con l'occhio simpatico dell'uomo-artista e la deforma per un abitudine ironica che e Vabitudine professionale piu che visione sincera e spontanea*” 43.

P irandellismul va fi totdeauna reprezentat prin referirea directă la *Enrico IV*, cu toate etichetările de viaţă-formă, masca, incomunicabilitate, relativism, dedublare psihologică, demultiplicarea imaginii, respingerea vieţii reale, absurditatea existenţială, labilitatea şi caducitatea umană, neliniştea care face să freamăte întreg universul, de la firul de iarbă până la cea mai îndepărtată, intermitentă stea. *Enrico IV* este calificată de către autor ca o tragedie în care, putem adăuga, îşi află maxima expresivitate, comedia absurdă a datelor existenţiale, neputinţa de a fi înţeles de alţii în structurile de cristal primorăiale ale propriei noastre fiinţe.

Henric al IV-lea este în mod cert personajul cel mai celebru creat de Luigi Pirandello, prototipul cel mai pur al pirandellismului, cel care se încarcerează singur în solitudine şi ficţiune, care se condamnă la portul perpetuu al măştii separatoare de oameni şi de curgere neîntreruptă a fluxului vital. În nebunia fictivă şi reală, absurditatea vieţii este purtată la extreme limite, revelând facultatea excepţională a omului de a-şi fi propriul judecător şi călău, propriul demiurg, creator al unui univers singular, ale cărei dimensiuni numai el le cunoaşte şi nu le poate revela nimănui. Planurile acestei lumi se află într-o continuă schimbare, formându-se şi deformându-se sub semnul imaginaţiei creatoare a aceluia care poate interfera axele timpului şi spaţiului după propria fantezie care nu se supune normelor logicii formale ci subiective.

Nebunul care recucereşte raţiunea şi înţelegerea lucrurilor, explicaţia cazului care îl aruncase în delir, îşi va putea camufla realul delict comis, în simulaţia îngăduită de antecedente şi de o justă vendetă. Freamătul reînviatei existenţe se va stinge în tăcerea definitivă, în ataraxie. Nu mai există nicio justificare a luptei. Nu se mai poate îndepărta de pe chipul inert masca. Este definitivă şi dincolo de

ea nu există decât repetarea ei continuă. Chipul adevărat nu se va mai arăta niciodată. Pentru totdeauna este cuvântul care sigilează ca o lespede sepulcrală definitiva renunţare la existenţa reală. Se va agoniza îndelung numai în ficţiune. Nu mai există nici în prezent iar viitorul este evanescenţa.

Reprezentată pentru prima oară la Milano (24 februarie 1922), cu Ruggero Ruggeri în rolul eroului principal, *Enrico IV* a suscitat imediat un mare interes din partea publicului spectator, interes a cărui curbă nu cunoaşte nici în zilele noastre involuţia, fiind probabil tragedia (cum o denumeşte însuşi autorul) cea mai jucată din teatrul lui Luigi Pirandello, şi nu numai în Italia. Subiectul este pirandellian prin excelenţă şi nu există meandrele unui labirint exterior în care te-ai putea rătăci. În timpul carnavalului, încă sărbătorit fastuos şi general în Italia, un tânăr cade din şaua calului pe care îl călărea, costumat şi mascat în veşmintele împăratului Henric al IV-lea, venit să facă penitenţă la Canossa. Căderea de pe cal îi provoacă un traumatism cerebral generator al unei stări psihopatiei echivalentă cu trăire integrală a ficţiunii că el este într-adevăr nu tânărul italian al secolului XX, ci însuşi împăratul care a trăit cu secole în urmă, dominând peste imperiul apusean, din Germania tutelară. Ceea ce el nu ştie iniţial (şi nici cititorii sau spectatorii), este faptul că nu întâmplarea a produs accidentul fatal, ci un rival al său, baronul Beleredi, la dragostea unei tinere nobile. Timp de doisprezece ani va rămâne în această ficţiune cu rădăcini în travestirea istorică în „culorile acelui îndepărtat carnaval", retras din lume în mijlocul unui timp istoric pietrificat, întreţinută fiind această atmosferă şi de familia compătimitoare care a angajat servitori îndemânatici, apţi să interpreteze rolurile unor bufoni sau acompaniatori ai „împăratului" Henric al IV-lea, pe asprul itinerariu al ajungerii la: Canossa şi la ispăşirea culpelor. Accidentul, în realitate crima, I-a mineralizat ca o statuie, dincolo de spaţiu şi de timp, curgerea şi metamorfozarea lor oprindu-se, decorul carnavalului devenind o permanenţă ca şi jocul familiarilor care îl înconjoară, ca orologiile care toate arată ora Canossei, într-un castel al unui îndepărtat ev mediu.

Recucerind după atâţia ani de ficţiune nebună, pe neaşteptate, raţiunea şi inteligenţa despre lucruri şi oameni, Henric, continuă să trăiască în ficţiunea nebuniei măştii istorice, având de data aceasta, însă conştiinţa jocului. Preferă să-şi prelungească, în suspendarea

vieţii, jocul acum lucid, echivalent de altfel cu un real sentiment de spaimă de a mai putea reînnoda firul de aur al mosorului vieţii, considerându-se, după atâţia ani de retragere, un exclus de la banchetul ei. După anii nebuniei care pe el îi suspendase dincolo de tumulturi şi pasiuni, reîntoarcerea ar fi fost într-un pământ al prăbuşirii oricăror dorinţe ori iluzii, toate, pentru el, dărâmate în trecutul pe care nu l-a putut trăi. Continuă să poarte masca nebuniei, pentru a nu fi un exclus.

Dar este fulgerat într-o zi de marea revelare pe care o generează experienţa unei somităţi medicale, un faimos alienist care vrea să-i „vindece", reevocând trecutul îndepărtat, anterior accidentului fatal, cu aceeaşi prieteni, care asistaseră la cavalcada carnavalului. Umanitatea recâştigată a lui Henric va reacţiona, cunoscând cauza relelor pe care le-a îndurat, rănind de moarte pe autorul tragediei sale, pe rivalul la dragostea marchizei Matilda, încărcată de ani, şi pentru a nu fi pedepsit de oameni, se reînchide din nou în falsa carapace a nebuniei care devine lucidul observator al fictivei înţelepciuni a celorlalţi. Descoperind înşelătoria femeii iubite şi crima rivalului împotriva sa, Henric străbate spirala pasională a contrastelor, până la paroxismul răzbunării şi al acceptării condamnării definitive la carcera solitudinii, a nebuniei. „Nebunul" are singurul concepţia lucidă despre umanitatea violentă, despre contradicţiile care pot genera explozii, el singur îşi dă seama cât de mulţi actori recită pe scena vieţii, purtându-şi măştile impuse de convenţii şi dogme constrângătoare. El, singurul, poate să obiectiveze realitatea, justificând-o cu luciditatea unei raţiuni îndepărtate, de subiectivismul lumii interioare pe care nu o pot ascunde aparenţele şi ficţiunea. El nu mai poate accepta Viaţa într-o lume a înşelătoriei, a ruşinii. S-a creat o prăpastie incolmabilă între amintirile lui de tânăr nevinovat, aspirând către iubire şi ideal, şi lumea prezentului în care s-a retrezit într-o zi, ca pe o altă, necunoscută planetă. Emotivitatea interferează cu o intensă undă de meditaţie în tragedia, atât de modernă, în nucleul contradictoriu reprezentat de Henric, de conştiinţa sa de judecător şi nu de spectator, în faţa marelui spectacol, dialectic, al existenţei.

La un moment dat, Pirandello a făcut afirmaţia că *Enrico IV* este tragedia în care cristalizează, integral şi luminos, concepţia sa despre lume şi viaţă, drama existenţială a nebuniei lucide fiind echivalentă cu mesajul lui estetic, cu testamentul lui literar.

Tragedia, încărcată de simboluri şi semnificaţii, este desigur cea mai polivalentă lucrare dramatică a scriitorului, în ridicarea unei uriaşe oglinzi introspective în faţa celora care încearcă, neţinând seama de dogme şi convenţii, să facă sincrone actele existenţiale cu meandrele meditaţiei. În realitate omul nu poate accepta claustrarea eternă, nu acceptă să fie o resemnată victimă şi nici să rătăcească în pădurea simbolurilor, într-o stare larvară, de inconsistenţă, palidă fantasmă. Trăind într-o arie a spaţiului şi timpului oscilând într-un etern prezent, nebunul se află dincolo de tumulturi, zidit într-o celulă suspendată, fără de amintiri şi fără de vise, sechestrat în turnurile castelului său imaginar. Dar recâştigarea lucidă a redevenirii îl va investi cu facultatea de a condamna pe cel vinovat, chiar dacă pentru acel act de justiţie el va trebui să se precipite din nou în prăpastia, de acum definitivă, a încarcerării sale în solitudine fără de nicio speranţă.

Nu ne aflăm încă la formula estetică a *teatrului în teatru*, ci asistăm la desfăşurarea unui joc de oglinzi în care imaginile se răsfrâng poliedric şi se retransmit unele altora, în diferite grade de intensitate luminoasă şi de conuri de umbre.

Pirandello a încercat să creeze, din scena înaltă a teatrului, zona în care se poate proiecta un fascicol de lumină asupra timpului pietrificat în pădurea de simboluri în care rătăceşte protagonistul unei tragedii care poate fi a fiecărui dintre oameni. Numai în ficţiunea scenei se pot face şi accepta salturi istorice de secole, în imobilitatea care cristalizează îngheţând numai structurile vieţii sufletului, dar nu curgerea perpetuă a stării fizice, a omului şi a materiei înconjurătoare. „Nebunul”, în această ipostază a imobilităţii nu a putut să-şi trăiască propria viaţă, jucând în spectacol, doar rolul altcuiva. Aşteptarea reluării unei curgeri existenţiale proprii este o speranţă oarbă. Dar drama va expioda atunci când eroul tragediei îşi va regăsi propriul suflet, când mintea lui va putea să repună în mişcare mecanismul propriei existenţe şi nu a altuia. În diferite tonalităţi protagonistul şi-a demonstrat măiestria în arta reprezentării şi a recitării de roluri, intelectul lui fiind apt să domine jocul perpetuu al măştilor. Forţa lui intelectuală nu este niciodată lipsită de patetism, de capacitatea de a îndura suferinţa, demonstrând aptitudinea omului de a fi jertfă şi răzbunător, în atât de variatele manifestări ale personalităţii sale. S-a putut vorbi despre un paralelism cu haloul fosforescent în care este învăluită cea mai tulburătoare dintre creaţiile tulburătorului William

Shakespeare, necontenitul neliniştit, Hamlet. Mai sofist decât personajul shakespearian, Henric este conştient de mascarada perpetuă, de jocul actorilor angajaţi să-i secondeze nebunia istorică. Pentru mascarada continuă a vieţii, oamenii sunt, în realitate, paiaţele involuntare, marionete mânuite aleatoriu de un destin ironic totdeauna. Henric nu mai vrea să accepte introducerea de noi valenţe şi noi personaje în mascarada nebuniei în care a trăit, în arcul cronologic existenţial, de la iniţială mascaradă strălucitoare a carnavalului care l-a scufundat în abisul atemporal al, istoriei. În melodramaticul final, acela care nu mai poate accepta intromixtiunea altora în lumea sa de fantasme pe care le priveşte acum lucid, va ucide pe rivalul care încorporează o amintire a trecutului pe care el nu o mai poate accepta ca existenţă reală. Moralitatea modernă a acestei tragedii baroce, expresioniste chiar, a putut să fie interpretată şi ca un îndemn de a se întreprinde o lectură „cu cheie" a tragediei în care ar exista aluzii politice la starea de lucruri a Italiei contemporane oprimată de fascism, acceptat doar formal de către intelectualii între care se afla şi Luigi Pirandello. Declaraţia protagonistului tragediei că viaţa este o farsă organizată de către un nebun care crede că este rege, şi o farsă nebunească, *una pazzia*, care costă foarte mulţi bani, ar fi o aluzie la ducele dominator, Benito Mussolini. Dar nu această pseudointerpretare ar acorda un plus de interes tragediei al cărui protagonist este în realitate *omul singur*, fiecare făptură umană aflându-se în faţa alteia în ipostaza unui ins care bate la o poartă ce nu se va deschide niciodată, pentru a fi primit într-un alt univers interior. Fiecare ins îşi are nucleul iradiant, impenetrabil. Universurile umane nu sunt interşanjabile, fiecare îşi este conform numai sie însuşi.

În *Enrico IV* exista o vastă respiraţie dramatică, o desfăşurare de energii în starea potenţială şi în dimensiuni ample. Există un sens al profunzimilor în comportamentul personajelor, al mişcării în spaţii deschise, chiar atunci când se plonjează în adâncimea sufletelor pentru a afla răspunsuri la întrebări primordiale. Iar dintre ele se ridică steaua polară a pirandellismului, răspunsul relativ la existenţa fiecăruia care nu este, nu poate fi, decât propriul edificiu, propria construcţie pe care o ridică fiecare, propriul arhitect al creaţiei vieţii pe care fiecare şi-o făureşte.

Henric al IV-lea, personajul pirandellian prin excelenţă, a putut descoperi, cu valoare de simbol pentru fiecare alt reprezentant al

genului uman, că întreaga viaţă este un imens fluviu pe ale cărui ape curg fără încetare toate iluziile şi aparenţele necorespunzătoare aspiraţiilor umane. Supusă întâmplărilor care nu pot fi prevăzute, viaţa nu este nicio împlinire, nicio răsplătire a suferinţelor şi idealurilor omului. De aceea protagonistul poate oferi soluţia retragerii din fluxul aparenţelor într-o existenţă deja stabilită, închiderea în dimensiunile unui personaj preexistent, fixat într-o atitudine cunoscută, fără evoluţie, fără a se afla sub semnul aleatorului. Dar fixarea aceasta, statuia de cristal la ţărmurile fluviului existenţial, nu este posibilă. Viaţa nu poate îngheţa stabil în forma determinată. Şi valorile ei impetuoase pot dărâma orice castel ridicat de fantazia omului care încearcă să evadeze din istoria zilelor sale. Şi impetuozitatea undelor vieţii îl pot duce cu ea pe cel care a încercat să nu mai trăiască, îl desprinde din ganga de argilă în care se afla fixat, îl reumanizează, îi sfărâmă masca aparenţelor, îl face să părăsească rolul pe care îl interpretase în solitudinea sa de dincolo de oameni, îl face să retrăiască intens, în plenitudinea sentimentelor şi presiunilor sale care pot să ajungă până la înfăptuirea crimei generată de voinţa răzbunării. Protagonistul, ca şi în toate celelalte drame ale scriitorului, va fi condamnat să redevină o mască, după încercarea de a fi fost un om integral, într-o societate în care nu poate exista decât convenţia şi ficţiunea interpretării unui rol, singura apărare posibilă a unui om pur. Conştiinţa rănită profund a unui astfel de om nu poate evada din cercul aparenţelor, din închisoarea convenţiilor, din care evadarea nu poate fi posibilă decât prin alegerea deliberată a nebuniei, singura posibilitate de a afla adevărul, de a-l declara fără ca el să fie condiţia eliberatoare şi pentru ceilalţi.

De Castris a putut să-i denumească pe Henric al IV-lea drept cel mai disperat, cel mai tragic dintre personajele lui Luigi Pirandello, exponentul unei vieţi care nu a putut să fie trăită, exponentul cel mai clar al orientării teatrului dramaturgului, cu totul departe de cerebralism şi formule estetice abstracte. Nimeni ca acest personaj. dintre sutele create de autor, şi nu numai în drame ci şi în naraţiunile sale, nu a avut mai plenară, dispoziţia interpretării unui rol, într-adevăr excepţional, al zbuciumului îndelung al celui care nu se poate realiza, dincolo de aparenţe şi de măşti. În căutarea adevărului el îşi pierde toate iluziile, constatând prăpastia care există între visul elevat al conştiinţei omului şi sumbra înfăţişare a realităţii. El ajunge

să cunoască adevărul doar pentru a reveni la nebunia care îl izolează în castelul imaginaţiei sale salvatoare de răul celorlalţi. El, nebunul, ajunge să fie judecătorul inflexibil al oamenilor normali şi îi sileşte să interpreteze roluri dictate de ironia lui biciuitoare faţă de aceia care i-au împiedicat desfăşurarea firului vieţii sale, însetat de trăire, de ideal şi de adevăr. Cei „normali" veniţi să-i vindece pe „împăratu111 izolat în turnurile nebuniei, îl exasperează cu meschinăria atitudinilor lor interesate, şi „nebunu111 va ucide şi pentru a se răzbuna şi pentru a putea din nou purta masca demenţei care îi acorda impunitatea şi izolarea disperării sale de a nu mai putea niciodată trăi în dimensiunile realităţii.

Eterna iluzie a aparenţelor şi a măştii şi-a aflat în *Enrico IV*, cea mai „teatrală" reprezentare şi într-adevăr numai un mare actor poate să-şi îngăduie interpretarea unui rol complex comparabil doar cu Hamlet. Niciodată arta teatrală a lui Pirandello nu a cunoscut o asemenea intensitate scenică de concentrare tensională în jurul unui personaj, într-adevăr emblematic pentru întreaga dimeasiune a teatrului modern.

Realismul magic, care nu este o descoperire a romanului hispanoamerican ci a literaturii italiene, îşi afla formula estetică în afirmaţiile lui Massimo Bontempelli şi, poate, şi într-o tragedie ca *Enrico IV* în care simbolul este prevalent, cu funcţia de intermediar dintre realitatea secretă şi aparenţa măştii. Personajul şi masca, viaţa şi forma, îşi află noile dimensiuni, de valoare universală, în *Enrico IV*, în protagonistul conştiinţei de a suferi, ştiind că nu există o unitate reală, ci numai repetarea de serie a aparenţelor pe care le pot accepta, convenţional, toţi ceilalţi componenţi ai cercului social în care viaţa individului trebuie să se desfăşoare. Numai în posibilitatea de a se putea vedea trăind în fixarea iluziei, se află mântuirea de amărăciunea existenţială. Numai o asemenea fixare, dincolo de axele timpului şi spaţiului poate acorda sensul definitivului. În acest carnaval iniţial care este simbolul mascaradei generale în care se manifesta omenirea, simulatoare a unor sentimente şi pasiuni inexistente, se află primul mobil al lungului lanţ cauzal, al durerii şi compasiunii care se poate încerca faţă de vicisitudinile şi tribulaţiile omului modern, ieşit din cataclismul primei conflagraţii mondiale. În concentrarea de conflicte dramatice care se află în nucleul personajului central, în alternarea atât de savant gradată, între nebunie şi inteligenţa „lucrurilor11, se

află cheia teatrului pirandellian, tonalitatea atât de fin nuanţată a jocului impus de bipolaritatea viaţă-formă, impusă până la cazul limită în care nu se mai poate distinge hotarul dintre iluzie şi realitate: „... *sempre, eternamente, immutabilmente una maschera di umilitǎ, un prigioniero volontario della sua crudele intelligenza, un fuggitivo che ha dovuto arrestare per sempre la sua fuga. In quella impeissibilitǎ di gelo egli deve supportare îl terrore del suo tragico equivoco e annulare l'urlo drrendo della sua disperazione e della sua solitudine senza conforto. Îl suq vivere e un morire continuo*". 44 Disperata realitate cu ambiguitate şi conflict cu iluzia nebuniei suferite şi apoi impuse, trăirea în exterior, dialog între măşti, sunt tot atâtea aspecte ale unei polisemantice interpretări a paradoxelor pe care le poate oferi complexitatea psihologică a omului modern.

Fiorul neliniştii, angoasa existenţială, constă şi în imposibilitatea fiinţei umane de a putea evita aleatoriul, de a-şi putea controla, fără de spaime, curgerea vieţii.

Salvarea de precipitarea definitivă în prăpăstiile anulării este ficţiunea continuă, chiar atunci când există conştiinţa integrală despre realitate şi adevăr, atunci când este prada fără de posibilitatea mântuirii în zonele relativităţii şi ale demultiplicării realităţii descompuse în multiple nuclee care îşi transmit iradiaţii continui, efluvii de spiritualitate neconvergente. În discontinuitate, în pulverizarea propriei psihologii, în pierderea identităţii se înscrie întreaga dramaturgie pirandelliană, culminând în *Enrico IV*. Rătăcit în labirinturi infernale, personajul se afla în căutarea formei care să-i poată reda umanităţii, după sfărâmarea măştii care-l putuse condamna la solitudine, la încarcerarea separatoare de semenii săi. El rătăcise pe cărările pierdute, sub astrul negru al disperării, însetat de absolutul spiritual către care îl îndemna nobila caracteristică a omului.

În gradele „nebuniei" personajului pirandellian există o armonie perfectă de la prima treaptă a extravaganţelor tânărului doritor de a se afirma în lume prin gesturi neconformiste şi neconvenţionale. O altă treaptă este a nebuniei1 reale, generată de lovitura la cap pe care a suferit-o prin căderea de pe cal şi fixarea lui în rama portretului personajului istoric. Treapta care urmează este a nebuniei conştiente, după o redobândire, (ascunsă faţă de ceilalţi), a raţiunii pierdute. Iar ultima treaptă a acestei scări iraţionale este a nebuniei acceptate deliberat, conştient, după înfăptuirea actului de răzbunare împotriva

aceluia care fusese primul mobil al seriei înlănţuitoare a personajului aflat pradă întâmplării care nu se poate controla raţional. Personajul este un perfect cunoscător al posibilităţilor pe care le poate oferi acest joc alternant între realitate şi aparenţe. Există însă implicit în comportamentul protagonistului conştiinţa jocului prezent şi în dialogul extrem de subtil prin aluziile în care converg elementele de realitate şi imaginaţie fictivă. Protagonistul este singurul apt să-şi toarne în tipare proprii, şi nu ale altora, fluiditatea plasmei de care dispune psihologia sa. Numai el poate să-şi distrugă propriul tipar, forma pe care şi-a impus-o şi pe care ceilalţi, cu toate încercările, nu au puterea de a o sfărâma. Numai propria revoltă poate smulge masca, atunci când el, protagonistul, refuză susţinerea, mai departe, a rolului impus. În *Enrico IV* spectatorul sau cititorul se află în faţa jocului răsfrânt în infinite oglinzi care îşi reiau şi îşi repetă imaginile, portretizând în rame deschise reprezentanţi ai fluidităţii formelor transparente.

În *Enrico IV*, tragedie simbolică a omului modern şi a universalei nelinişti existenţiale, Pirandello demonstrează cu strălucire intelectuală, tulburătorul său adevăr.

P rovocând o „bătălie14 comparabilă *eu le combat d'Hernani* a fost reprezentată pentru prima oară, *Sei personaggi încerca d'autore* (*Şase personaje în căutare de autor*), la Teatrul Valle din Roma, într-o neuitată seară din mai 1921.

Au alternat fluierăturile cu aplauzele, vehemenţa strigătelor de protest cu exclamaţiile de aprobare nu mai puţin înflăcărate, discuţiile prelungite mult după spectacol pe străzile animate ale Cetăţii Eterne. Ele s-au prelungit, contradictorii, şi în paginile ziarelor sau ale periodicelor literare cu aceleaşi pendulări de opinii.

Sei personaggi încerca d'autore, reprezentativă pentru formula de *teatru în teatru*, are într-adevăr semnificaţia unei noi estetici şi tehnici a teatrului, a unei noi poetici, încercând transformarea artei spectacolului, încercând să creeze o reprezentare deosebită faţă de cele anterioare, utilizând noi metodologii, dintre care principală apare analiza conflictuală exprimată într-un limbaj critic apt să releve transfigurarea conştientă şi ficţiunea acceptată. Există în formula *teatrului în teatru*, trasată de către autor însuşi în prefaţă, schema unei drame care se află în stare potenţială în realitatea fiecăruia, trăită structural, dar care trebuie să fie revelată şi celorlalţi prin actul

colectiv al reprezentării.

Luigi Pirandello scria în prefaţă: „*Odio l'arte simbolica, în cui la rappresentazione pierde ogni suo momento spontaneo per diventar macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso, perche* îl *solo fatto di dar senso* <*allegorico a una rappresentazione dă a vedere chiaraments che gia şi tien questo în conto di favola che non ha per se stessa alcuna verită ne fantastica ne affettiva, e che e fatta per la dimostrazione di una qualunque verită morale*...” 45. Şi mai departe putea să afirme că imanentul conflict între mişcarea vitală şi formă este „condiţia inexorabilă nu numai a ordinii spirituale, ci şi a celei naturale14. Dedublarea estetică se înfăţişează, în ipoteza autorului, între realitatea celor care trăiesc o dramă existenţială şi în necesitatea transformării ei în artă şi în ficţiunea, singura cale pentru a primi o încărcătură de mesaj spiritual către alţii.

Cele şase personaje care îşi caută autorul alcătuiesc o familie care încearcă să devină o realitate, în primul rând pentru ea însăşi. Un *pater familias*, cu atitudine care aspiră spre moralitate şi cu mama, „*una povera e umile donnaa*, au un fiu. Moralistul părinte nu-şi înţelege soţia şi crezând că este îndrăgostită de un funcţionar al său, îi lasă pe cei doi să plece şi să creeze o altă familie cu alţi trei noi copii. Târziu, dorind să evadeze din solitudinea în care se condamnase, încearcă să-şi refacă familia recompusă din monade separate, cu psihologii şi experienţe de viaţă diferite. Neputând afla facultatea participării unora faţă de alţii, se prezintă în faţa unei companii teatrale care făcea repetiţii cu drama lui Pirandello, *ÎI giuoco delle parţi*, pentru a oferi regizorului şi actorilor schema unei comedii *da fare*, drama lorexistenţială, pentru a fi înţeleasă şi reprezentată de către regizor şi actori. Dar actorii nu pot să reproducă realitatea imaginilor pe care le prezintă în faţa lor personajele care îşi caută autorul. De altfel personajele în reevocarea cazurilor lor existenţiale, nu izbutesc să se obiectiveze, retrăiesc cu pasiunea intensă a realităţii evenimentele trecute. Imaginea intră astfel în conflict cu realitatea, există, ca totdeauna puternicul contrast între interiorul psihologiei umane şi proiectarea sa spre exterior. Individul nu este apt să se exprime faţă de alţii, dialogul nu este posibil, relaţiile se izbesc de zidul despărţitor al convenţiilor sociale, al formelor acceptate, al unei moralităţi severe, care nu poate accepta eroarea „nici slăbiciunea umană şi deci nu poate oferi posibilitatea mântuirii către care aspiră toţi cei care au greşit.

Dar cea mai profundă contradicţie se afla în imposibilitatea de a reda o imagine realităţii care se înfăţişează într-o formă fixată imutabil şi într-adevăr, între personajele care se prezintă pentru a afla viaţa artei prin oglindirea realităţii lor existenţiale şi actorii care sunt reprezentanţii ficţiunii, conflictul este de nedepăşit. Există interferenţe între undele realităţii şi ficţiunii dar nu convergenţe. Sinceritatea realităţii personajelor nu poate fi redată de imitaţia artificială a actorilor care nu pot trăi integral experienţa care nu le aparţin.

Pentru George Călinescu *Sei personaggi încerca d'autore* era o piesă de o claritate dezolantă: „E tragedia creaţiei estetice în luptă cu materialul extern44. Pagina lui Călinescu, italianistul nu încă de ajuns de cunoscut, este remarcabilă:

„Din adâncimile inconştientului răsare o fantasmă instabilă şi ademenitoare. Ea se vrea în chip tiranic expulzată, realizată. Trebuie însă fixată într-o formă în care nu se poate recunoaşte. Fantasma nestatornică e strivită de greutatea hainei. Şase fiinţe s-au lămurit zi de zi în fantezia artistului legate indisolubil printr-un nex dramatic... Fantasmele se prezintă conştiinţei dramatice a autorului şi în faţa unui eventual personaj artistic, dublă poartă spre lumea obiectivă. Aci începe drama. Nu este vorba de un conflict între două păreri ci între două energii sau mai bine zis necesităţi. Necesitatea minţii creatoare de a se descărca de fantasmă, de *incubo*, patima nebună a personajelor de a trăi care creşte pe măsură ce drama se dezvăluie, şi nevoia tiranică a actorilor şi a publicului de a percepe anecdota întrevăzută, dându-i o formă logică, inteligibilă. Căci alături de antagonismul de pe scenă se naşte un nou conflict între spectatorul solidar cu actorii şi cele şase personaje...44 46

În căutarea autorului, cele şase personaje doresc să fie fixat rolul lor într-o formă de discurs care să nu fie mutabilă şi transformabilă, pentru a-şi afla o împlinire în care să nu mai rătăcească pendulând într-un univers instabil. Actorii însă nu vor fi în stare cu „meseria44 lor să reprezinte o realitate integrală, care să înfăţişeze o complexitate de situaţii inaptă să intre în scheme prestabilite. A reprezenta întreaga, dramatica realitate a vieţii prin ficţiunea spectacolului nu este posibil. Iată cum se poate înţelege atunci exclamaţia finală a regizorului care, în fond, reprezintă pe autor şi caz e nu *mai* poate îndura alternanţa dialogică a contradicţiilor care se opun, a unor personaje care se sfâşie alternativ: „*Finzione*, *realtà*!

Andate al diavolo tutti quanti! *Luce*! *Luce*! *Luce*! „47 Lumina cerută de regizorul-autor este o invocare a întoarcerii către reguli prestabilite. Mişcându-se în spaţii care nu sunt ale realităţii trăite de personajele care se oferă interpretării, actorii, maeştrii ficţiunii, nu pot oferi echivalenţele care ar satisface aspiraţiile devenirii lor în cristalizarea artei. Nu se poate elimina tragicul vieţii în reprezentarea ficţiunii. „Căutarea autorului" este echivalentă cu căutarea expresiei, a formei artei verbului care ar putea să ilumineze labirintul în care rătăcesc cele şase personaje. Clarificarea şi conturarea profilului lor de umbre le-ar aduce însă pierderea idealităţii contradictorii şi schiţarea lor de tragice contururi, prin reprezentarea, potrivit unor norme prestabilite, în arta ficţiunii teatrale care nu poate oferi o viziune integratoare.

În îndepărtarea de realitate care este ficţiunea reprezentării de artă stă contradicţia dintre actori şi personajele care îşi caută autorul şi care vor să-şi poarte până la ultima limită povara lor existenţială, neadmiţând să devină doar imagini reproduse, transfigurat, pe scena convenţională şi nu a vieţii, ci a spectacolului acceptat ca intermediar între mască şi chipul real. Personajele pot reprezenta materia artei totdeauna deformabilă sub forţa care poate să mlădieze plasma structurii. Autorul nu poate totdeauna să scrie textul, integral respectat de personajele care îi transcend dimensiunile impuse de norme şi canoane prestabilite. Nu există definitivul în artă şi se poate încă o dată vorbi despre *tragedia dell'incompiuto*, despre drama nedesăvârşirii, despre apologia condiţiilor extreme ale unei arte care încearcă să propună un orizont deschis şi nu unul de aşteptare. Imposibilitatea de a consuma definitiv arderea care nu mistuie integral substanţa. Nimeni nu cunoaşte în străfunduri creatura umană ci numai ceea ce fiecare încearcă să arate despre sine, crede că se înfăţişează sesizabil celorlalţi, cel care refuză să se recunoască în imaginea pe care ceilalţi şi-au creat-o despre el. Personajele se află şi în raportul contradictoriu de imposibilitate a comunicării, fiecare construindu-şi ganga în care se închide, propriul univers, în care nimeni nu poate pătrunde. Nu există convergenţă senzorială, nu există sfere concentrice. Dintre cele şase personaje în căutare de autor, emerge tatăl cu un puternic sentiment de culpă, oscilând între energia dezlănţuită şi slăbiciunea sentimentală, căutând totdeauna, fără a putea-o atinge, explicarea raţională a lucrurilor. El este şi un participant care simte impactul violent al realităţii, un singuratic care

nu a putut însă uita datoria faţă de nucleul său familial. Nu se poate elibera de o asemenea fixitate a amintirii, de aşteptarea unui deznodământ care ar putea să-i ofere împlinirea, posibilitatea de a trăi drama care i se refuză. Relativitatea pirandelliană îşi afla exponentul cel mai clar în figura tatălui care poate exclama tulburător: „*Abbiamo tutti dentro un mondo di cose*; *ciascuno un mondo di cose*! *E come possiamo intenderci*, *signore*, *se nelle parole ch io dico metto* îl *senso e il valoare delle cose come sono dentro di me*; *mentre chi le ascolta*, *inevitabilmente le assume col senso e col valoare che hanno per* se *dai mondo.com egli l ha dentro*?...” 48 Mama este o figură convenţională, fără posibilitatea de a depăşi forma fixă a unei maternităţi coborâtă spre instinctualism, inaptă să înţeleagă frământările aceluia care îi fusese soţ. Este mai mult o aparenţă (de altfel indicaţiile regizorale o drapează totdeauna în văluri de doliu), o primordială creatură care nu-şi poate exprima neliniştea, izolată într-o apropiere de pământul şi originile primitive ale omului, mai mult un personaj mut, fără facultatea unei caracteristici feminine. De altfel psihologia ei va fi pecetluită definitiv printr-o afirmaţie a personajului care îl reprezintă pe tată: „nu este o femeie, este o mamă...”. Inteligenţa ei nu este strălucitoare, nici aptă să treacă dincolo de bariere convenţionale. În contrast total cu mama este fiica (vitregă), pentru tată (chiar existase între cele două personaje o posibilitate de incest), dinamică, dezlănţuită, împotriva convenţionalului şi mai ales împotriva „scârboaselor” complicaţii intelectuale. Nivelele planurilor conflictuale alternează sub semnul imposibilităţii de a comunica, în imposibilitatea ca *personajele* să fie înţelese de regizorul-autor ca *persoane*.

Dar cele două planuri divergente nu sunt dincolo de dimensiuni incomprehensibile, într-o parafrază metaforică. Drama este a „*comediei de construit*” dar care nu se poate edifica prin soluţionarea conflictelor în viziunea de a trăi şi de a se vedea trăind.

În cea mai pirandelliană operă a dramaturgiei autorului italian există şi cea mai intensă participare subiectivă a creatorului, în acest caz estetic, un adevărat demiurg. El poate proiecta pe scena echivalentă cu spaţiul psihologic nu numai destinul unor creaturi de artă ci şi propria sa conştiinţă şi nu numai de autor.

În acelaşi timp, există încă o dată repetată afirmaţia specific pirandelliană relativă la imposibilitatea artei spectacolului de a reprezenta integral viaţa multiformă. Toate cele şase personaje în

căutarea autorului afirmă această imposibilitate, acuzând pe creatorii spectacolului de lipsă de încredere, de lipsa de responsabilitate intelectuală, de scepticism faţă de posibilitatea de a reprezenta un alt timp decât al trăirii, falsificând realitatea, simulând-o în reprezentare.

Spaţiul problematic în care sunt proiectate personajele neconturate încă de artă, este un spaţiu deschis, al unei crize continui de conştiinţă şi de permanentă alienare. În spaţiul real al unei scene pe care actorii repetă o piesă, se determină un spaţiu metafizic în care orice tragedie este posibilă ca şi orice altă evoluţie a personajelor aflate încă în stare larvară. E un spaţiu, acesta, al purităţii, al necontaminării.

Într-adevăr *Sei personaggi încerca d'autore* poate fi considerată sinteza dramaturgiei pirandelliene şi opera în care există toate trăsăturile teatrului contemporan, oricare ar fi reprezentanţii săi. Brecht însuşi îşi poate afla precursorul în caracterul „epic" al teatrului său, ca şi celelalte teme atât de frecvente ale înstrăinării, ale crizei de identitate, neliniştii profunde şi solitudinii care nu este creatoare, a omului modern. S-ar putea vorbi şi de o latură onirică a psihologiei personajelor lui Pirandello, de poezie a unui vis până la urmă imposibil. Există un puternic flux spiritual care circulă între autor şi personaje, într-o activitate intensă dar nedesăvârşită, de creaţie alternativă şi reciprocă. Fantasme, umbre ale propriilor visuri despre lume şi ceilalţi, fiecare personaj este dimensionat de un altul, participând la viaţa socială, limitat de convenţiile ei constrângătoare. Dar mai intensă decât toate este tensiunea dramatică a celui care nu poate fi înţeles în demultiplicarea proteică a personalităţii sale. Este drama creatorului de artă care nu-şi poate vedea realizat şi transmis către oameni mesajul său umanist. Denunţând iluzia spectacolului teatral în care actorii nu sunt participanţi integrali, autorul îşi exprimă implicit deziluzia în posibilitatea artei de a fixa viaţa în forme care să poată fi transmise şi recepţionate integral. În glasul personajelor se însumează toată năzuinţa autorului de a convinge lumea de valoarea spirituală a artei, suprema justificare a omului în universul aflat în eternă mişcare şi metamorfoză. Adevărul personajelor este al realităţii iar jocul actorilor nu-l poate reda integral. Viaţa este superioară în complexitatea ei oricărei încercări de reprezentare prin mijloacele artei. Transformarea prin imagini nu redă figura aceluia care se oglindeşte. Paradoxurile dramei care poate să fie considerată şi o

pledoarie pentru propria creaţie, nu pot să nu fie acceptate, fiind profund sincere în enunţarea lor care semnifică şi un lucid avertisment împotriva alienării umane.

Psihanaliştii ar putea analiza până la ultima treaptă a introspecţiei drama neînţelegerii şi incomunicabilităţii, a dezagregării unei familii convenţionale, aflată în contradicţie perpetuă, în raporturi de dispreţ şi de neîncredere. Protagonistul personajelor, Tatăl care clamează faptul de a fi mai real decât oricine altul, în dispută cu directorul de scenă, demonstrează existenţa sa pe alte planuri, cu un alt mod de expunere, multiform, aspirând să nu fie pietrificat în imaginea pe care o reprezintă actorul chemat să-i încorporeze. Nimeni nu poate trăi, imobilizat, îngheţat, în afara unui spaţiu şi timp care nu este transcendental. Nimeni nu este înfăptuitorul unei singure fapte pe arcul său existenţial, şi arta are finalitatea eternizării clipei care este mobilă.

În interpretarea dramei în care Benedetto Groce constata existente numai tonalităţi demne mai degrabă „de o farsă decât de o tragedie41, s-a oferit şi posibilitatea unei realizări de teatru *bântuit* de spectre, de teatru al fantomelor evocate ca la o întâlnire de spiritism, deşi Pirandello avertizase foarte hotărât că personajele sale, cu albe chipuri fantomatice, nu trebuie să apară ca *fantasme* ci ca *realităţi create*. În dimensiunile spaţiale ale scenei se înscrie spaţiul mental al interpreţilor, dar şi al spectatorilor care nu resping ficţiunea reprezentării prin imagini a unei realităţi multiforme.

„Devenirea41 personajelor care are loc în faţa spectatorilor propune o nouă formulă teatrală, o nouă metodologie, o nouă viziune a dramaturgiei, voinţa de reînnoire. Celebritatea lui Pirandello se datorează acestei drame semnificante pentru întreaga artă a spectacolului. Concluzia este dezolantă pentru valoarea artei: orice reprezentare nu înseamnă redarea realităţii ci trădarea ei prin interpretare. Orice interpret, mai ales dacă este un mare talent, reface el, în fiecare seară a spectacolului, opera de artă, oferind o proprie interpretare, de multe ori îndepărtată de viziunea şi intenţia creatorului. Nimeni nu poate evada din propriul eu, pentru a-l înfăţişa pe altul. Nu pot fi cunoscuţi alţii în afară de propria persoană.

În această dramă în care există în germene toată orientarea teatrului modern, dar şi tragedia permanentă a contrastului spirit-materie, personajele clamează patetic aspiraţia devenirii lor, a

luminii în care să fie încorporaţi, pentru a putea fi înţeleşi. Viaţa, viaţa adevărată a propriului cu care se cunoaşte, care nu poate fi minţit, intră în contrast, odată mai mult, cu masca formală care trebuie să fie adaptată pentru a putea supravieţui în închiderea convenţiilor. Sufletul este adevărul iar masca este ficţiunea, adoptată. Moralitatea dramei este de a încerca reabilitarea adevărului împotriva fieţiunii şi aparenţei, într-un sens de participare al creatorului la neliniştea omului circumscris de solitudine.

Interesantă această dramă care a devenit „pietra di paragone (piatra de comparaţie), pentru orice metodologie şi inovaţie teatrală, şi pentru procesul transfigurării artistice, al realizării entităţii spirituale, de către un autor neliniştit de transmutarea frământărilor psihologice ale omului emblematic, a conflictului chiar dintre autor şi personajele care îşi cer şi luptă pentru dreptul de a avea propria lor viaţă, a contradicţiei dintre moralitatea voită de societate şi adevărata natură umană. Trăirea aceasta a personajelor, refuzate iniţial de către autor, este reală, ele izbutind să se detaşeze de creatorul lor pentru existenţă în libertate. Afirmaţia este făcută de însuşi Pirandello în prefaţa care subliniază şi această luptă intensă dată de autor cu creaturile sale de artă: „... *sono dunque gia divenuti di per se stessi*, *in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita*, *personaggi drammatici*, *personaggi che possono da soli muoverşi e parlare*”. 49 Metafora dramei este deci şi a autorului, el însuşi transformat în personaj, în forma destinată să devină arta care să reliefeze permanenţa spiritualităţii şi voinţei sale de a comunica.

Drama se află în fiecare dintre personaje şi în primul rând în creatorul lor, nerăbdători fiind de a se reprezenta, prin imagini demultiplicate, în faţa celorlalţi. Confesiunea lor vrea să fie definitivă, în reprezentarea omului integral care suferă arătându-se fără vălurile aparenţelor, încercând să mărturisească totul despre sine. Fantazia, declarată în prefaţă de către Pirandello drept sclavă aflată în serviciul artei sale, se reînnoieşte mereu prezentând metafore şi simboluri în cucerirea unor noi zone ale incognoscibilului despre om şi natura umană. În fantazia invocată a autorului personajele se prezintă pentru a fi create şi transmise lumii cu toată încărcătura lor metaforică, cu simbolurile care reprezintă creaţia în luptă cu materia din care se plăsmuieşte arta. Antagonismul se reînnoieşte la fiecare nouă lectură, la fiecare reprezentare, ca o nouă afirmare a tezei estetice care

subliniază relativitatea operei create faţă de curgerea existenţială şi polimorfia ei. Tragedia nu este filosofică în dramatica încercare pe care o semnifică orice operă de artă în dimensiunea proprie fiecărui creator. Suflul lui demiurgic dă viaţă personajului şi dramei sale, după un propriu comandament estetic, nedivizibil cu alţii. Încă odată se exprimă astfel imposibilitatea de a transcende dincolo de hotarele propriei lumi, propriei ideologii şi falimentul încercării de a pătrunde în lumea şi viaţa celorlalţi. În jocul oglinzilor se urmăresc imaginile devenirii personajelor în încercarea lor de a realiza reprezentarea dramei care le-a covârşit existenţa, în imposibilitatea relaţiei de comunicare, de depăşire a limitelor care închid zona propriei psihologii și facultăţi de cunoaştere. Această metafizică incomunicabilitate nu îngăduie escaladarea zidurilor invizibile care separă personajele reprezentante ale oamenilor eterogeni în psihologia lor şi în limbajul care nu poate exprima solidaritatea şi afinitatea, străbaterea punţilor de legătură, Viaţa refuzată personajelor îşi are bivalenţa în încercarea de a dobândi forma existenţială şi imposibilitatea comunicării. Tehnica, poetica teatrală a zilelor prezente, îşi are sorgintea incontestabilă în *Sei personaggi* încerca *d'autore*, în care se însumează, simfonic, toate vicisitudinile devenirii omului-personaj. Diferenţierea umană nu se exprimă într-un haos al gândirii, ci în drama structurală a incomunicabilităţii şi a imposibilităţii adoptării tiparului comun al condiţiei umane care se manifestă variat în imaginile pe care le generează impactul ei cu realitatea existenţială, în care suferinţa unuia poate fi obiectul satisfacţiei altuia, în care nu există nicio măsură, nicio dimensiune unitară ori convergentă. Orice naraţiune despre un fapt întâmplat, semnifică o prezentare într-o perspectivă diversă, fiecare îşi are propria durere care nu se poate împărtăşi.

Există bivalenţa, cu mare artă redată, alternanţa dramei trăite şi narată de personaje (deci realitatea) şi drama în perspectiva reprezentării, în ficţiunea care trebuie să fie echivalentă cu viaţa. (Sontrastul, personajactor, realitate-ficţiune, este o permanenţă, a piesei în care părţile nu pot alcătui un tot, în care există şi o altă constantă a golului incolmabil sau a zidului despărţitor dar şi a aspiraţiei neliniştite de a se dobândi o formă, o altă formă a unei existenţe perene şi pe care o poate acorda numai arta. Semnificarea, realizarea este postulatul piesei ale cărei personaje clamează disperat

voinţa lor de a-şi afla reprezentarea, de a căpăta dreptul la viaţă. Ele nu pot accepta relativitatea pe care le-o acorda „sclava” autorului dramei, fantezia. Existenţa lor va rămâne pentru totdeauna frământată de contradicţii şi sfâşieri, neputându-şi afla realizarea în formele pe care le cer, potenţialul lor creator venind din regatul fără dimensiuni certe al fanteziei, dincolo de spaţiu şi de timp, vor rămâne pentru totdeauna exilate în acea zonă a golului absolut. Nu se pot resemna în actul nerealizării lor, în respingerea din semnificaţii, în singurătatea din care au încercat să evadeze. Sensul primordial al dramei lasă deschis drumul către adevăr şi către răspunsurile la întrebări fundamentale care nu pot fi date unitar şi univoc, existând doar vibraţia interioară, propria imagine a universului răsfrânt în oglinda fiecărui om. Psihanaliştii ar putea releva în aceste imagini ale unor situaţii şi evenimente narate de personajele care îşi caută autorul, un complex oedipian, cu relaţiile determinante ale comportamentului lor, cu tema incestului, neîndeplinit, cu dinamica rolurilor pe care le joacă personajele care fiecare îşi consideră singurul său adevăr demn de a fi revelat celorlalţi, şi ei, de altfel, afirmatori ai propriului lor adevăr. Cunoscători ai propriului lor adevăr ei nu pot admite un altul şi în cercul lor nu pot pătrunde actorii, aceia care prin interpretare nu ar putea reda integral subiectivitatea fiecărui adevăr şi al dramei care îi pietrifică în structuri imutabile.

În prefaţă, Pirandello putuse să afirme că în reala reprezentare tensiunea dramatică a conflictelor dintre personaje ar fi dispărut şi ajungea la concluzia că sunt „creaturi14 mai vii decât acelea care respiră, personajele de reprezentat aflate în relaţie dialectică cu aparenţele şi cu propria realitate şi a celorlalţi. Nu există o concluzie a dramei care presupunea o temă tragică tradiţională ca a incestului, nerezolvată printr-un postulat moral, ci rămâne constanţa formei care se repropune mereu, în încercarea, mereu reînnoită, a unei continui experimentări a unei întoarceri continue la punctele originare. Tema personajelor în căutarea autorului preexistase şi în naraţiunile autorului dar numai aici, în piesa de teatru, ele retrăiesc, cu intensitate pasională, toată drama devenirii lor. Numai pe scenă, sub reflectoarele crudei lumini a rampei îşi sfâşie sufletele în prada nemiloaselor confesiuni, revoltându-se împotriva obiectivităţii acelor care nu pot fi participanţi la profundele lor chinuri care nu mai sunt doar interioare, ci ajung să fie lungi şi torturante mărturisiri în faţa celorlalţi. Revolta

lor este dărâmătoare de filistinism burghez dar şi de reguli convenţionale ale artei spectacolului. Nu se poate respinge fascinaţia pe care o exercită încă o astfel de reprezentare de spectacol al unor umbre în devenire, al unor fantasme care vor să se materializeze în faţa spectatorilor încă uimiţi de noutatea propunerii estetice a teatrului pirandellian. Este clar că se poate face afirmaţia că Pirandello putea să se apropie, (în mod cert fără să cunoască), de metoda psihanalizei lui Freud în orientarea paralelă de golire a conţinutului tradiţional al sistemului de gândire generat de convenţiile sociale, în aria relativismului psihologic şi-a demultiplicării persoanei umane. Există un nexus central pe care se pot adapta măşti şi atitudini plurale, în analogie cu interpretul care rămâne acelaşi, deşi rolurile pe care le prezintă în faţa spectatorilor sunt tot atâtea noi ipostaze ale altei monade sociale. Problema alienării, a crizei de identitate l-au agitat continuu pe Pirandello care se îndreaptă ferm către ţărmurile unei noi psihologii. Adevărurile, (la plural), pot coexista, fiind subiective, generate de trăirea fiecărui individ care le intuieşte şi le percepe altfel decât un altul. Iar autorul vrea să fie părtaş la fiecare adevăr, la fiecare vis ori aspiraţie a creaturii sale de artă. Adevărat poate să fie totul cum nimic nu poate fi adevărat, pare să fie afirmaţia personajelor teatrului pirandellian. Fantazia creatorului făuritor de personaje aflate în conflict şi contradicţii nu transcende anumite constante impuse de o logică specifică, a unei solidarităţi cu personajele care până la urmă, ca în *Sei personaggi* pot să aibă o proprie existenţă, eliberându-se total de forţa exercitată de creator asupra lor. El nu mai poate porunci vieţii chiar în expresia ei de artă. În raporturile dintre structurile personajului şi ale omului reprezentat, există paralelismul orientat de raportul dintre adevăr şi ficţiune. Şi trebuie utilizat chiar cuvântul desacralizare pentru a înţelege proiectarea psihologiei personajelor scriitorului italian în zonele abisale pe care le sondează psihanaliza.

Desacralizarea, demitizarea priveşte tocmai tradiţionalitatea acumulată din timpuri revolute asupra organicităţii structurilor umane în relaţia insului cu realitatea şi adevărul.

Psihologismul pirandellian nu este orientat sistemic de ignorata metodologie a psihanalizei. Există analogii şi intuiţii doar, din partea unui mare creator de artă care, ca nimeni altul până la el, a folosit fantazia cu lentilele sale de cristal pentru a pătrunde în interiorul abisului fiinţei umane, demonstrând modernitatea operei sale literare,

actualitatea ei, fascinaţia pe care o va iradia totdeauna asupra cititorului sau spectatorului atent. „Viaţa" personajelor este datorită creatorului, fanteziei sale, harului său inconfundabil.

Chiar dacă tragedia rămâne nedesăvârşită, chiar dacă drama personajelor nu se poate înscrie definitiv în sfera de cristal a artei, cu *Sei personaggi încerca d'autore* în care nu există concluzii, nici orizont de perspectivă, drama şi neliniştea permanentă a omului se înveşmântă într-o concentrare simbolică care sfărâmă convenţii teatrale existente de secole, în tot atâtea ruine ale formei constrângătoare. Se relevă încă odată formula atât de modernă, caracteristică teatrului lui Pirandello, a conflictului între *a avea forma* şi *a fi forma*. Ceea ce *este forma* – s-a putut afirma – este imutabil dincolo de axele spaţiului şi timpului. Ceea ce *are formă*, în schimb, este ordonat de comandamentul permanentei schimbări şi metamorfoze: „*Ogni opera d'arte, ogni personaggio, nato vivo nella mente di un autore, e fissato nella vita per mezzo della parola, sono forma. Un personaggio e statico nella sua forma e non potră mai subire mutamenti. Tutte le volte che un lettore şi troveră di fronte a lui, quel personaggio ripeteră sempre le stesse azioni, le stesse parole, riproporă lo stesso problema e la stessa sofferenza. Un essere umano che* ha forma, *proprio per questa ragione e per la sua propria natura, sara costretto ad azioni irripelibili e a cangiarsi da un giorno all'altro*..." 50

În acest compendiu, sinteză lucidă a problematicei pirandelliene care este drama nedesăvârşirii, *Sei personaggi încerca d'autore*, se exprimă încă odată, cu intensitate emoţională iluzia artei care poate fi mai puternică decât viaţa, simbolul dorinţei de libertate, de evadare către alte ceruri.

O altă treaptă a dărâmării formelor convenţionale ale teatrului o reprezintă *Ciascuno a suo modo* (Fiecare în felul său) în care, ca în *Sei personaggi*, comedia care trebuie creată nu aparţine numai autorului, ci şi spectatorilor care sunt şi ei implicaţi în actul transformării întâmplării în artă.

Formula estetică a prezentului, *happening*, a teatrului total este propusă de această nouă lucrare de *teatru în teatru*, în care este eliminată îngrădirea dintre interpret şi cel care asistă la spectacol, dintre lectura propusă a textului şi acceptarea ei de către spectator. În sinteză se propune, cu îndrăzneală, îndepărtarea barierei, ridicată de secole, între scenă şi incinta care îi cuprinde pe spectatori.

Tot în această comedie *da fare* în care şi spectatorii sunt chemaţi să devină autori, Pirandello propune o teorie îndrăzneaţă, ideologic şi artistic, relativă la existenţa a trei planuri în edificiul creaţiei.

El poate declara că există trei planuri ale realităţii de reprezentat: „... îl *primo piano e quello della realtà* (*o vicenda di vita*) *transf ormată dalvautore în finzione scenica*; îl *secondo piano e quello della finzione scenica che diventa realtà per il pubblico attraverso la scoperta che la commedia e a chiave*; îl *terzo piano e quello della* realtà *vissuta în prima persona*". 51 Personajul care trăieşte la prima persoană realitatea şi este ameninţat de ficţiunea reprezentării, este Delia Moreno pentru a cărei dragoste şi trădare s-a sinucis un tânăr. Acest eveniment de cronaca *nera* este propus să fie reprezentat pe scenă.

În noua sa piesă subtilitatea dialectică a lui Pirandello, repropunând raportul realitate-aparenţă, chipmască, îşi caută interpreţii demonstraţiei acestor raporturi conflictuale nu numai pe scenă ci şi între spectatori. Faptul de cronică, de scandal tragic al sinuciderii, este propus pentru reprezentare, în sală aflându-se şi protagoniştii evenimentului real. Ei vor reacţiona violent împotriva ficţiunii care face ca realitatea să fie transparentă pentru toţi cei care cunosc cheia întâmplării. Se învălmăşesc replicile unei dezbateri torenţiale, relative la responsabilitatea etică a protagoniştilor cronicii, între interpreţii de pe scenă şi cei din parter (care în realitate sunt şi ei tot actori). Se succed, într-un ritm dinamic replicile, contraargumentele, silogismele, într-o jerbă strălucitoare de jocuri de lumini ale artificiilor şi paradoxurilor inteligente. Dezbaterea generală tinde să devină reprezentaţie teatrală în care se exprimă o moralitate de tip burghez faţă de critica implicit estetică pe care o aduce reprezentarea evenimentului. Reprezentarea faptului în planul realităţii care alunecă spre planul ficţiunii nu va putea să fie purtată până la ultimul termen. Mişcarea continuă a planului realităţii nu se poate desăvârşi în fixitatea formei artei, şi oglindirea realităţii nu poate transmite prin ficţiunea scenică, o imagine integrală.

Ritualul şi ceremonia reprezentării nu se mai desfăşoară după canoane prestabilite, ficţiunea teatrală trece dincolo de incinta consacrată a templului spectacolului, totul fiind în raport dialectic, în continuă mişcare şi transformare. În realitatea umană totul se

schimbă, de la idei la sentimente, de la pasiuni la uitare, în timp ce în artă totul se cristalizează în forme structurale care nu pot fi ştirbite în esenţele lor. Dar viaţa fluidă poate transcende şi mineralizarea artei. Arta teatrală a anilor 1960 îşi are precursor şi model o piesă ca *Ciascuno a suo modo* în care dramaturgul a definit cu claritate deplină două principii: „*che avranno largo impiego nella nuova avanguardia* – *quello della provocazione e quello del decentramento dell'azione teatrale, che diviene anch esso fattore di provocazione*...” 52

ea de a treia piesă a trilogiei care alcătuieşte diviziunea consubstanţială estetic a *teatrului în teatru* a dramaturgiei pirandelliene este *Questa sera şi recita a soggetto* (*În seara aceasta se joacă fără piesă*), reprezentată în premieră la Koenisberg, în ianuarie 1930, iar în Italia, la Torino, în aprilie al aceluiaşi an. Comedia *a soggetto* în literatura italiană defineşte spectacolul care se realizează nu pe baza unui text integral scris, ci a unui scenariu. Ea este o moştenitoare directă a faimoasei *commedia dell'arte* dominantă în Italia în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea ca producţie spontană care nu-şi cunoaşte autorul. Scenariile Commediei dell'arte nu se scriau. Erau notate numai câteva indicaţii generale, desfăşurarea acţiunii fiind lăsată pe seama *improvizaţiei*, a fanteziei creatoare a autorilor. Era de ajuns ca cineva să fixeze câteva puncte de *canovaccio*, de canevas, ale acţiunii, câteva noduri de intrigă, pentru ca aceşti minunaţi interpreţi ai Commediei dell'arte să improvizeze strălucit. Piesa pe care o reprezentau ei o inventau, o creau pe măsură ce jucau. Ei erau în acelaşi timp mimi, acrobaţi, dansatori, muzicieni, comici şi poeţi. Se lăsau duşi în voia unei imaginaţii bogate, se adaptau unei verve ameţitoare, extravaganţei, dibăciei, bunei lor dispoziţii-şi ştiau să prindă minunat ocazia, să tragă folos de pe urma oricărei, oricât de neînsemnate situaţii. Orice putea să le fie motiv de inspiraţie: momentul, locul, sala, publicul, evenimentul la ordinea zilei. În felul acesta între actorii improvizatori şi spectatori se stabilea o legătură, un curent de simpatie, o colaborare din care izvora piesa devenită o creaţie comună, a tuturor, o creaţie care varia de la spectacol la spectacol, apărând în fiecare seară alta şi aducând cu ea toată prospeţimea şi promptitudinea creaţiei spontane, străluicitoare şi efemere născută pe moment şi pentru moment. În prima piesă a triadei de teatru în teatru, *Sei personaggi încerca d'autore* comedia era *da fare*, în *Ciascuno a suo modo*, comedia nu se putea reprezenta, din

cauza intensului conflict dintre interpreţi şi spectatori, *in Questa sera şi recita a soggetto*, comedia trebuie să fie *a soggetto* adică să se improvizeze în actul interpretării.

Personajul central al noii comedii este regizorul Hinkuss care îşi propune, reluând intriga unei nuvele scrise chiar de Pirandello, să construiască un spectacol în faţa publicului şi el interesat, ca în *Commedia dell'arte* să fie participant la opera comună de artă a spectacolului. El nu vrea să analizeze în faţa spectatorilor toată osatura unei reprezentări teatrale, demonstrând cu detalii, critice şi teoretice, toate caracteristicile unei arte care trebuie să fie a dirijorului unic, regizorul. Opera unui scriitor nu-i mai aparţine după fixarea sa în forma scriiturii. Acela care îi dă o nouă viaţă este regizorul şi viaţa aceasta este multiformă, variind de la un spectacol la altul. Nu se mai judecă textul, deci nici nu se mai respectă, (cât de actuală este sugestia pentru regizorii prezentului care fiecare oferă o proprie „lectură44 chiar unui text clasic), se judecă numai creaţia pe care o aduce pe scenă, spectacolul. Unicul responsabil, până la tirania absolută asupra celorlalte elemente ale reprezentării, este doar regizorul. Nimeni nu poate transcende indicaţiile sale. El vrea în acelaşi timp să demonteze analitic, în părţile sale componente, un spectacol, în faţa spectatorilor care sunt chemaţi să-şi dea seama de prepotenţa unicului responsabil care vrea să transforme pe protagoniştii, pe interpreţii spectacolului, în tot atâţia docili executanţi ai comandamentelor sale. Spectacolul exemplar pe care vrea să-i pregătească regizorul, (care ar putea fi considerat şi un simbol al dictatorului în general), este şi al unei lecţii de semnificaţie a artei teatrale, a problematicei esteticii sale. Spectacolul este în realitate un *recital* al regizorului care îşi reprezintă ideile şi teoriile, considerate de el inovatoare, revoluţionare în domeniul regiei. El este incontestabil un ambiţios în revendicarea pentru sine a responsabilităţii construirii unui spectacol. El îndrăzneşte să propună o formulă de teatru cerebral, descărcat de tensiunea emotivă a intrigii şi a interpretării. Va exista o „răzbunare44 de artă din partea actorilor care vor izbuti să se revolte împotriva îngheţatului intelectualism şi să readucă pe scenă freamătul plenar al emoţiei trăirii integrale a textului de interpretat sau al improvizării ale cărei rădăcini se află în fluxul peren al vieţii. Până la urmă în *canevasul* comediei se înserează punctele nodale de comic intens generate de pretenţiile absolutiste ale regiei. Şi se revarsă şi prezenţa unui lirism

echivalent cu participarea actorilor la partea de interpretat, desprinsă din patimile şi sentimentele omului emblematic.

În realitate *in Questa sera și recita a soggetto*, Pirandello ia o poziţie critică (explicabilă desigur pentru un autor), împotriva pretenţiilor regizorului de a considera textul scris doar un pretext pentru orice improvizaţie a sa, care se socoteşte unicul creator al spectacolului, în realitate, un regizor nu trebuie să fie altceva, după concepţia de autor a dramaturgului italian, decât un „ilustrator" al textului existent. El nu trebuie să ignore textul care reprezintă voinţa estetică a creatorului său. El poate, prin reprezentare, să sublinieze finalitatea textului, semnificaţia sa multiplă, aderenţa sa la text, dar nu travestirea lui într-un veşmânt neadecvat. Iar actorul trebuie, prin interpretare, să acorde un nou *elan vital* textului, să-i acorde mobilitatea, însufleţindu-l în faţa publicului, relevându-i frumuseţile încă secrete, pentru un lector neiniţiat. Numai prin interpretarea actorilor, spectacolul poate atinge dimensiunile unui act de creaţie. Între ei şi regizor exista un conflict permanent, atunci când li se refuza condiţia interpretării de artă.

Comedia lui Pirandello, ultima componentă a trilogiei de teatru în teatru, poate să fie considerată ca un breviar de estetică, ca o dramă-eseu a problematicei teatrale, ca un compendiu de argumente şi opinii, încă atât de actuale, în domeniul artei spectacolului, al raportului între text şi reprezentare, între regizori, actori şi spectatori. Conflictul acesta polivalent este desigur, ca totdeauna în aria pirandellismului, şi între artă şi viaţă, între acţiune şi expresie, între stagnare şi mişcare. Arta este o creaţie absolută, acordând facultatea demiurgică omului, în timp ce viaţa, totdeauna fluidă, nu se poate înscrie într-o zonă a absolutului. Arta prin cristalizarea ei supremă poate dimensiona fluiditatea vieţii.

Doar teatrul, care desigur este şi el o oglindă, spre deosebire de alte forme expresive ale artei, întovărăşeşte cu fidelitate, curgerea vieţii, reprezentarea ei prin forme teatrale, fiind totdeauna activă, în mişcare. Iar actorii, adevăraţii sacerdoţi ai cultului teatral, vor izbuti să-i alunge pe regizorul prepotent, pe acela care încearcă să se substituie adevăratului creator care este totdeauna autorul. Teatrul este elogiat implicit prin marea forţă de a reda viaţa în complexitatea ei, spărgând fixitatea formei care încătușează. În această piesă-eseu se reprezintă toate caracteristicile acestei arte milenare în ipostazele

dramaturgului, regizorului şi interpreţilor, ale căror energii se însumează şi converg spre creştea perfectei iluzii a artei care redă viaţa în esenţele ei de cristal. Arta scenică, va putea afirma regizorul spectacolului improvizat în comedia lui Pirandello, freamătă, este palpabilă ca însăşi viaţa. Numai arta scenică poate mişca opera de creaţie din cristalizarea ei. Ea îşi află începutul şi sfârşitul în originile şi încheierea ciclului existenţial. În nuvela pirandelliană care oferă punctele de canevas pentru brodarea improvizaţiei în spectacolul propus, se înfăţişează atmosfera oprimantă, înăbușitoare a provinciei siciliene în care se trăieşte, cu intensitate, drama patimii geloziei împinsă până la limite de dincolo de uman. Protagonista este încarcerată între zidurile invizibile ale unei închisori vegheată cu luciditate demoniacă de acela care se afla prada sfâșierii generate de teribila patimă a geloziei, a lipsei de încredere în obiectul şi subiectul iubirii. Se exercită o stare de veghe absolută, crudă, asupra oricărui gând, oricărei speranţe de a putea trece dincolo de zidurile universului concentraţionar. Nici măcar un palid reflex al vieţii reale, nu se mai răsfrânge în apele negre ale oglinzii înfricoşătoare a abisului în care este precipitată protagonista dramei de către tirania geloziei nejustificate a unui soţ damnat. Patetica victimă va muri recitându-şi amintirile, nemaiavând posibilitatea şi speranţa de a transcende situaţia limită: la care a fost condamnată de cruda patimă şi suferinţă a călăului. Nici victima tragediei propusă să fie punct de plecare al spectacolului orientat de fermitatea dogmatică, a: regizorului, nici, interpreţii nu vor putea – exista fără opera de artă. Cu care, de altfel, se află în dual raport. Regizorul, actorii pot să smulgă din uitare, din solitudine opera de artă, redând-o fluxului vieţii, prin interpretare. Ei trebuie să fie orientaţi de normele reprezentative care oferă iluzia integrală şi integratoare a vieţii. Pe scenă intră în conflict contradicţii în compenetraţii care oferă posibilitatea spectacolului. În contradicţia protagonistei disperate care căuta în matrimoniu salvarea şi şi-a aflat sfârşitul, prin gelozia nebună a unui soţ damnat, se află emblematic, intens exprimat, întreg sentimentul contrariilor, cheia descifrării oricărei opere pirandelliene. Răul existenţial este totdeauna generat de luciditate, de iluminarea conştiinţei. Nimeni nu poate să se fixeze într-o atitudine o dată pentru totdeauna, chiar dincolo de curgerea continuă a existenţei. Numai arta poate să se răzbune asupra vieţii contradictorii sau indiferente sau asupra destinului inexorabil faţă de

orice suferinţă, încordat până la absurd. Asupra absurdului existenţial iradiază luminile artei care acordă valoarea oricărei trăiri, oricât de minore, numai creatorul izbutind să contureze, din neant, din haos, o creatură de artă aptă să reprezinte valoarea lumii şi a vieţii. Opera de artă închide un atol de frumuseţe a lumii, o oglindire a tuturor aspiraţiilor umane spre puritate şi lumină, spre adevărul integral. Dar ea rămânând în formele care a fost fixată de creator, fiind independentă, capodoperă de sine stătătoare, dincolo de creatorul ei, nu poate fi impulsionată din imobilitatea ei solitară, decât de forţa interpretării pe care o poate da orice nouă lectură, orice nouă reprezentare. În arta spectacolului, opera de artă retrăieşte, recreeind viaţa, atâta timp cât spectacolul se desfăşoară. Viaţa în simulacrul ei de artă a teatrului se reînnoieşte, în fiecare seară, sub razele reflectoarelor, în interpretarea actorilor care joacă rolurile unei posibile, reale existenţe. Într-o piesă ca *Questa sera şi recita a soggetto* structurile convenţionale ale teatrului pot să fie răsturnate şi reconstruite în alte dimensiuni, replantate în alte spaţii posibile ale unei deschideri expresive în care teatrul se compune şi recompune, într-o proprie şi continuă oglindire. Propunerile dramei-eseu (de ce numai roman-eseu?), a lui Pirandello preanunţă orice formă posibilă a teatrului prezentului. Autorul este încă o dată cuprins de neliniştea că mesajul său de artă nu se va putea comunica prin ilustrarea interpretativă a operei care este spectacolul. La Pirandello există şi conştiinţa îndepărtării teatrului de axele ordonatoare ale formei sale specifice, există şi tulburarea inerentă oricărui mare creator în faţa imposibilităţii de a comunica. El crede, disperat fiind, într-o dezagregare a operei de artă a cărei „deschidere41 interpretativă şi semnificantă ar putea-o purta ăpre autodistrugere. În acest postulat al textului care poate fi utilizat ca interpretare pentru orice altă semnificaţie, în această multiplă, subiectivă acceptare şi transmitere a unei opere, se află explozia unităţii sale creatoare.

Dezbaterea propusă de Pirandello despre identitatea personaj-actor şi mai ales a necesităţii existenţei textului teatral este echivalentă cu existenţa concomitentă dar bivalentă, între realitate şi aparenţă. Oscilaţia între doi poli dramatici, actor-personaj, teatru oglindire a vieţii şi viaţă oglindire a teatrului, *in Questa sera şi recita a soggetto*, paralelismul bipolar constă în a fi un actant al spectacolului (regizor, actor sau spectator), şi în a reprezenta acest element

component al spectacolului (regizor, actor, spectator).

În această piesă care poate fi considerată ca textul de maximă artă pirandelliană, el a realizat, pe planul scriiturii, marea temă a „personajului sechestrat44: *„E la rappresentazione di un sacrificio dolente e inelluttabile, come în cerţi misteri medievali, ove* îl *carnefice diventa anche la vittima e il torturătoare* îl *torturato*. *u* 53 Scena redând oglindirea unei asemenea situaţii, repropune prezentului o problemă fundamentală de personaj exponent al crizei, al conştientizării de convenţiile dramatice, care îngăduie obiectivizarea, în faţa spectatorului, a unei reprezentări profund subiective, până la limitele enigmei. În dedublarea oricărui personaj, ca şi în prezentarea interferării de umbre şi lumini, e\e realitate şi aparenţe, se afla caracteristica, originalitatea artei dramaturgiei lui Pirandello. Personajele sale trăiesc cu intensitate numai în perimetrul magic al scenei, scufundându-se în uitare dincolo de incintele în care viaţa lor nu se mai poate repeta. Viaţă-formă echivalează toate semnificaţiile teatrului propus de scriitorul italian şi intrat în conştiinţa oricărui om de teatru al contemporaneităţii. Un text literar există în relaţia dintre scriitor şi cititor, un spectacol aparţine numai scenei şi el stabileşte relaţia între autorii lui care îl construiesc şi spectatorul din incintă. Există un transfer de planuri sesizabil în dedublarea celui care se reprezintă, ca individualitate bipolară, personaj şi interpret, omogenizaţi în spectacol, dispărând în evanescenţe dincolo de spaţiul şi trupul reprezentării. Fiecare parte a acestui întreg nu are conştiinţa separaţiei şi deci a unităţii sale, în afară de celălalt, această constantă ducând la alienare şi la intrarea în permanentă criză a identităţii. La Pirandello nu există „distanţarea" brechtiană ci mai curând identificarea interpretului cu personajul, trăirea intensă a rolului, până la pierderea propriei individualităţi psihologice, fapt care poate premerge teoria lui Stanislavski de „coborâre în personaj".

Questa sera şi recita a soggetto este o ridicare de scut antitradiţională, împotriva direcţiei de scenă închistată în tradiţii conservatoare, împotriva acrobaţiilor regizorilor care ignoră texitul literar, o apărare pătrunsă de simpatie profundă, pentru actor.

Aitunci când scriitorul se îndrepta către apusul existenţei a scris o serie de trei comedii (una a rămas neterminată), pe care le-a denumit *mituri* şi în care se face manifestă, cu intensitate emotivă, într-un stil direct, aspiraţia sa spre o lume şi o societate mai bună, spre

o umanitate întrevăzută ideal. În acest ciclu de *mituri*, Pirandello încerca să sintetizeze o serie de elemente care nu erau extrase din vastele zăcăminte ale realităţii, să încerce o nouă experimentare teatrală în care modernitatea să fie acordată de noua interpretare dată unor probleme cardinale ale umanităţii. Considera că *mitul* poate transcende concepţia tragică ori umoristă a vieţii multiforme, subliniind concepţii înalt umaniste, în expresivitatea dramatică a unor date fenomenologice caracteristice imanente omenirii de totdeauna.

Primul *mit* este intitulat la *nuova Colonia* şi are drept protagonişti un grup de marinari conduşi de un fost condamnat la ocnă, Currao şi ca protagonistă pe iubita acestuia, Spera, o prostituată cu înclinări spre visare şi ideal. Grupul hotărăşte să se retragă, formând o *colonie*, pe o insulă care nu putea să mai fie locuită din pricina frecventelor cutremure care o ameninţau cu scufundarea definitivă în apele mării. Unii dintre componenţii grupului cunoşteau insula, care fusese şi loc de domiciliu forţat pentru cei condamnaţi de justiţie. De altfel, grupul este format numai din delincvenţi, din indivizi care nu s-au putut realiza, din epave sociale, din cerşetori şi vinovaţi, care nu au putut încă scăpa de sub urmărirea justiţiei. Toată această ceată exponentă a mizeriei hotărăşte să rupă definitiv cu trecutul pentru a crea o nouă viaţă, aspirând spre idealitatea trăirii în onestitate şi prin muncă proprie, în cadrul mirific al naturii edenice. Întoarcerea spre natură sem—nifică căutarea cărărilor pierdute ale copilăriei nevinovate, ale aspiraţiei spre frumuseţe şi puritate.

În insula înconjurată de ape şi cer, primele zile sunt ale euforiei absolute, ale purităţii regăsite şi Spera, prostituată mântuită, este simbolul acestei reîntoarceri spre tărâmul nevinovăţiei, cu copilul avut de la Gurrao şi care este un germene viu al unei vieţi viitoare.

Dar există şi personajul negativ Crocco, care nu poate să-şi domine instinctele violente şi care, la o întoarcere de pe ţărmul apropiat, al portului părăsit pentru aflarea vieţii noi în insulă, va aduce o barcă cu femei pierdute şi instinctele ajung predominante în insula noii colonii. Se dezlănţuie luxuria, vulgaritatea, delictele şi calomnia, setea de putere chiar între coloniştii izolaţi. Ca un simbol al purităţii dorite şi acceptate, al visului în care trăieşte integral, este Spera, singura supravieţuitoare, atunci când insula, devenită Sodoma şi Gomora se va scufunda în apele adânci ale oceanului planetar.

În protagonista *Noii Colonii* se manifestă aspiraţia către o nouă

etică, către egalitate, către justiţie, tot atâtea implicite proteste împotriva societăţii contemporane şi ipocriziei raporturilor sale sociale.

Salvarea din cataclism a Spetei are desigur o semnificaţie simbolică, dar este mai relevantă suferinţa ei umană din prima parte a dramei în care se exercită asupra ei impactul violent al unui cerc social care o deformează. Alături de ea şi celelalte personaje aflate la barierele unei societăţi, nedrepte şi exploatatoare, visând la o altă zonă de existenţă în care să poată fi cunoscute şi afirmate valori existenţiale şi în care să existe speranţa devenirii condiţiei umane. În disperarea lor iniţială, în umilirea lor de către cei puternici şi cruzi, umiliţii şi ofensaţii caută, în insula simbolului şi-a visului, noile valori, noile realităţi umane.

În mitul vechi al insulei, al utopiei în care se poate reclădi o nouă, visată existenţă, în voinţa de a se regăsi în contact originar, nealterat, cu semenii săi şi cu natura primordială, se află argumentul central al *Noii Colonii*. Acest *topoi* este „caracteristic simbologiei mitice şi literare": „*l'isola viene scelta per edificare una nuova società, opposta a quella presente che e divisa în servi e padroni e fondata su leggi ingiuste e repressive*. *Şi aggiunge che sull'Hsola incombe* îl *gia menzionato pericolo di sprofondare în mare – andarvi comporta l'accettazione di un rischio che şi pu'o esorcizare solo attraverso la fede nella giustizia della propria azione*..." 54. Încrederea în justiţia propriilor fapte nu a putut să-i mântuie pe noii colonişti dintr-o insulă care putuse fi nu a disperării şi dezolării, ci a speranţei. S-a putut stabili pe un plan simbolic, o echivalenţă între protagonistă şi insula emblematică a speranţei. Iubirea şi munca au caracterizat-o pe aceea care, devenind şi mamă, se încarcă cu toate atributele unei umanităţi înţelegătoare şi pentru alţii. Iubirea poate deveni forţa regeneratoare pentru oricine, chiar pentru cel oprimat, pentru cel dispreţuit şi ofensat. Contrastul este eu atât mai intens, într-o cutremurătoare vibraţie emotivă, cu cât reconvertirea către muncă a celor respinşi de societate se întâmplă la punctul cel mai de jos al involuţiei lor umane. Din fundul prăpastiei în care fuseseră aruncaţi ei au acum speranţa ascensiunii către iubirea care ca în versurile nemuritoare ale lui Dante Alighieri mişcă şi cerul şi stelele. Dar dintre ei, singura mântuită, fiindcă a crezut cu toată tăria în noua viaţă, este Spera care se înalţă în lumină, pe ultima stâncă rămasă după cataclismul care a prăbuşit

insula în abisul fără de margini al mării. Există la orice cititor o profundă simpatie îndurerată faţă de personajele dramei care nu au putut trăi în noua viaţă visată. Izolaţii de pe insulă şi-au văzut armonia noului edificiu dezechilibrată şi distrusă de cei care, încorporând răul şi viciile, au atacat, de pe continent, insula, aducând cu ei invidia, prejudecăţile, calomnia, corupţia şi ura, toate tarele de care utopicii insulari încercaseră să se salveze, în mândria lor de a fi liberi şi în permanenţă activi, de a fi solidari, unul lângă altul. Ei aveau fiorul apartenenţei la insula rătăcită în nemărginirea apelor ca la un paradis. Insularul, reprezentat prin Spera, putuse cunoaşte în adaptarea lui la viaţa naturii, perfectul echilibru sufletesc. Concepţia ei despre lume era, sub semnul ferm al statorniciei, caracterizat de o serie de elemente esenţiale, echivalente cu natura înconjurătoare. Eliminând frământările sterile, trăia armonic, în maternitate, etica sa fiind acum generată de cauze naturale, cu luciditatea unei sincerităţi profunde în faţa tentaţiilor multiple ale continentului tentacular. Celelalte personaje nu pot rezista însă tentaţiilor şi prăbuşirea lor odată cu scufundarea insulei este a cataclismului care distruge condiţia umană. Dar puritatea femeii prin a cărei maternitate se reînnoieşte umanitatea, rămâne în solitudinea salvării sale unice, pentru a demonstra că fără speranţă, fără simbolul ei, nu îşi află finalitatea. Există primordiale forţe umane, există aripi pentru orice zbor, dar ele sunt tăiate de condiţiile societăţii nefaste.

Asupra societăţii descrise de Pirandello se exercită o presiune intensă a egoismului. Viziunea unei asemenea societăţi este pătrunsă de un scepticism care nu-şi refuza însă o lumină a speranţei. În personajele care au cunoscut toate tarele sociale, există, chiar dacă în străfunduri necunoscute încă, germenii unei aspiraţii spre alte ţărmuri, spre puritate. Dar ei nu-şi pot afla mântuirea într-o societate ca aceia în care sunt constrânşi să supravieţuiască. Pe insula visată, dar încă nematuri s-o stăpânească definitiv, nu mai există legile constrângătoare, ci solidaritatea, înţelegerea care trebuie să devină caracteristică umană şi nu constrângere, o exigenţă a condiţiei umane în calea ei spre desăvârşire, în datoria de a fi activi, de a se iubi, de a fi deschişi unul faţă de altul, de *a primi* şi de *a da*, într-un permanent flux existenţial.

Dar insula speranţei vieţii noi se prăbuşeşte în nemărginirea mării.

n cel de al doilea mit, *Lazzaro*, Pirandello încearcă să dea un răspuns întrebării fundamentale pe care omenirea şi-o pune, de la originile sale. Întrebarea este relativă la trecerea în lumea de dincolo, în lumea morţilor, şi converge către aflarea posibilă sau probabilă a sufletului nemuritor, a aflării recompensei sau suferinţei eterne echivalente cu răsplata sau condamnarea vieţii terestre.

Protagonistul mitului, cel care învie din moarte ca şi personajul biblic bine cunoscut omonim, noul Lazăr, este derutat total, în credinţa lui de catolic, de neimpliciirea preceptelor creştine. Diego Spina, reîntors la viaţă, dintr-o stare cataleptică, în urma unei injecţii salvatoare a unui medic, se află în prada unei nelinişti tulburătoare, constatând că „dincol041 nu există nimic. Se exprimă în replicile personajului un materialism al spiritualismului care nu mai găseşte orientare în oscilaţiile credinţei pierdute. Desigur că *învierea* noului Lazăr care a suferit teribila experienţă a anihilării, generează un nou comportament psihologic. El poate fi acum apt de a străbate, lucid, cu vederea nouă, dincolo de vălurile aparenţelor şi cuvintelor fără de acoperire reală. Personajul, complex, sub comandamentul spiritual al religiei, putuse accepta conştiinţa trădării soţiei sale, gândind că asasinarea vinovatei ar fi abătut asupra-i pedeapsa divină. Dar acum, dincolo de cuvinte, poate, pedepsi pe trădători, gândind că singura viaţă şi realitate este aceasta a pământului.

Întrebările despre viaţă şi despre moarte primesc răspunsuri care ştirbesc din esenţa dogmelor catolice. Unde se află sufletul în timpul morţii, chiar dacă moartea a fost aparentă, este disperata întrebare a noului Lazăr care va deveni ucigaş, descărcându-şi arma asasină în amantul soţiei care îl trăda de atâta timp. Deci, neexistând un *dincolo*, nu există nici plată nici răsplată viitoare, totul se întâmplă aici pe pământ, totul se plăteşte aici, nu există o altă justiţie imanentă a cerurilor care rămân îndepărtate şi mute. Reîntoarcerea lui Lazăr este redeşteptarea din somnul raţiunii care poate naşte monştri. Credinţa fusese pentru el o învăluire continuă a realităţii, o jertfire continuă a bucuriei de a trăi simplu, dincolo de mistificări dogmatice.

Există fragmente în care se manifestă atitudinea de înţelegere a oamenilor, a vieţii adevărate, atât de frumoase şi depline, în ruperea de lanţuri ale convenţiilor.

Morala şi sensul tragediei noului Lazăr, „victimă şi călău” în acelaşi timp, se afla în această afirmare a vieţii plenare şi implicit, în

raţiunea unei credinţe care să nu excludă cauzele desfăşurării unei vieţi pământene, conformă cu manifestarea şi înflorirea naturii şi a omului care o poate domina benefic. S-ar putea vorbi despre un panteism pirandellian în această descoperire şi revelare către alţii, a unei religii naturale, creată de un demiurg binefăcător. Această credinţă de a recunoaşte naturii un spirit însufleţitor se ridică împotriva superstiţiilor. Personajul care o exprimă, în opoziţie cu neliniştitul Lazăr, este tânărul Lucio simbol al unei luminoase înţelegeri a fraternităţii, a solidarităţii umane, a sentimentului bucuriei de a trăi. Au existat afirmaţii ale unui extremism spiritual, manifestat de Pirandello în acest de al doilea *mit* al său, care semnifică, în plină opresiune spirituală fascistă în Italia, o mărturie, până la urmă de încredere, în omul eliberat de dogme constrângătoare, doritor de a trăi şi de a se emoţiona plenar în faţa vieţii reale de pe pământul care îl circumscrie, de la naştere şi până la integrarea osmotică, după moarte, în structurile sale primordiale şi eterne. Există desigur, la perfectul cunoscător al maşinăriei şi mecanismului teatral, în exprimarea conflictelor generate de relevarea adevărului, o serie de episoade care tensionează desfăşurarea mitului în faţa spectatorilor nesiguri, oscilanţi şi ei, în prezenţa întrebărilor suspendate despre viaţă şi moarte: „*La morale dunque di questo Lazzaro e che la risurrezione e davvero un ritorno alia vita, a una vita accettabile e armonica, quando la volontà di morire e stata vera,* (*come pare appunto per Diego*), *quando c'e stata una vera parentesi di annullamento, quando îl risuscitare costa dolore e soprattutto smentita della precedente încarnazione, ritrovamento drammatico, addirittura crudele, del se stesso che prima non aveva potuto ne saputo esprimere la sua reale struttura, quella volontà profonda, guella finalitǎ intrinseca del proprio essere, a cui şi dă oggi il vecchio e pregnante nome aristotelico di entelehia*”. 55

Şi într-adevăr, cum poate afirma Giovanni Macchia în lucrarea citată, nu este de mirare dacă ziarele de orientare catolică au putut să vadă în mitul pirandellian *Lazzaro*: „*... la diffamazione piu odiosa e piu absurda della educazione cattolica e insieme della fede cristiana nelle suc duc veritǎ fundamentali Vesistenza di un Dio personale e del jatto miracoloso come quello della Risurrezione*”. 56

C el de al treilea *mit* al lui Pirandello, *I giganţi della montagna*, (*Giganţii munţilor*) a rămas nedesăvârşit, întrerupt la actul al treilea.

Congestia pulmonară care avea să-i ucidă pe scriitor îi îngăduia momente de luciditate în care îi dicta fiului său, Stefano (care sub pseudonimul de Landi Stefano avea să scrie el însuşi o serie de piese şi romane importante), schiţa actului al patrulea, mai preocupat de încheierea ultimei sale lucrări decât de mersul maladiei care avea să-i poarte dincolo de viaţă, la 10 decembrie 1936.

I *giganţi della montagna* au semnificaţia astfel a ultimului mesaj de artă al marelui dramaturg, încărcat de o undă de amărăciune privitoare la recepţionarea mesajului de spiritualitate umanistă de către societatea contemporană. Într-o astfel de societate compusă din „servitorii fanatici ai vieţii" nu mai există un loc determinat pentru acela care este „servitorul fanatic al artei". În întâlnirea dintre asemenea reprezentanţi ai stadioanelor şi ai artei, victoria nu va fi a celor care reprezintă valoarea lumii prin spirit (Este interesant că funcţionarii culturali fascişti n-au înţeles semnificaţia deloc criptică, a ultimei opere de artă a lui Luigi Pirandello, care a fost reprezentată în 1937).

Amărăciunea crepusculului existenţial îl poartă spre afirmarea prăbuşirii speranţelor. Mitul modern al *Giganţilor muntelui*, (definit astfel de însuşi autor), ridică din nou, cu intensitate, problema cardinală a pirandellismului, aceea a conflictului între formă-viaţă, realitate-aparenţă.

Acţiunea dramei se desfăşoară într-o zonă fabuloasă, dincolo de un timp sau spaţiu determinat. Nu se rătăcesc protagoniştii pe cărări pierdute în labirint, se refuză însă o interpretare realist raţională a existenţei umaniste.

Undeva, la un orizont pierdut al unei câmpii infinite, se ridică o stranie clădire locuită de cele mai ciudate făpturi, aparţinând unei lumi atemporale şi aspaţiale, în care se manifestă orice joc al fanteziei sau imaginaţiei colorate oniric. „Magul", magicianul creator al halucinantelor întâmplări se numeşte Cotrone şi el domneşte în chip absolut asupra acestui tărâm al fanteziei.

În acest castel al iluziilor ajunge o mică trupă teatrală a cărei protagonistă este Contesa lise şi al cărui spectacol, niciodată realizat total, este o miraculoasă „poveste a fiului schimbat44, scrisă de către un tânăr poet, care s-a sinucis din iubire. Rătăcitorii comedianţi sunt mângâiaţi de creatorul oricăror iluzii care este magicianul Cotrone, şi care îi primeşte magnific în regatul fanteziei unde nu există raţiunea

umană, unde timpul nu este pierdut, şi nu trebuie să rătăceşti în căutarea lui, aflându-se plenar la dispoziţia acelora care trăiesc alături de himere. În această vilă a fanteziei, nu există determinări convenţionale ale vieţii, se trăieşte ca într-un teatru, în efervescenţa creatoare a iluziilor, a viselor care unesc, într-o combustiune comună, într-o reverberaţie a fantaziei, toate personajele şi obiectele din piesă, de la marionete, păpuşi animate, la actorii care aspiră să trăiască integral spectacolul mirific al oricărui vis de împlinit. Se asistă la o reprezentare bariolată, la un intens colorat balet al dezlănţuirii, sub semnul benefic al iluziei care domină, prin artă, realitatea materială şi brută a lumii.

Protagonista lise, depăşind zona fabuloasă a vilei magicianului, ar vrea să reprezinte *la favola del figlio cambiato* şi în faţa giganţilor munţilor, forţe telurice, înclinate către materialitatea lumii, aflaţi la un banchet, deloc spiritual al unei nunţi. Spectacolul are un final tragic, într-o atmosferă halucinantă de coşmar, de dezlănţuire instinctuală a servitorilor giganţilor care distrug pe protagonista artei, în aceşti servi fanatici ai vieţii telurice, materiale, neputând vreodată să vorbească spiritul. Aceşti servi fanatici ai materiei distrug pe servii fanatici ai artei care, excluzându-se din viaţa reală, trăind în regatul inexorabil al fanteziei, nu pot transmite mesagii care să fie recepţionate de oameni reali. Aceea care reprezenta Poezia, contesa lise, a fost masacrată, alături de ceilalţi actori interpreţi ai unui spectacol care nu s-a putut desăvârşi niciodată, nu pentru faptul negării Poeziei, a artei emblematice de către mase, ci datorată faptului că interpreţii artei nu au ştiut să transmită integral, semnificaţiile valorilor spirituale.

I *giganţi della montagna*, ultimul mit, rămas neterminat, (încă odată tragedia *deU incompiuto* se manifestă), este şi o justificare a propriei arte, iar nedesăvârşirea dramei poate să fie şi un relevant simbol pentru semnificaţia unei opere, care nu poate fi niciodată un monument integral, pe deplin armonic în cristalizarea sa statuară. Un scriitor nu atinge niciodată extrema limită a zonei mirifice a artei, şi nu-şi poate afirma cunoaşterea integrală a acestui fabulos regat. Către o asemenea regiune ideală, se îndrepta marele scriitor în ultima parte, declinantă, a existenţei sale terestre, când aspiră către o lume mai bună, mai umană, considerând că utopiile se pot înfăptui prin forţa spirituală a omului.

S-ar putea gândi (nu ştiu dacă alţi exegeţi au făcut-o), ca

personajul emblematic al poeziei, să fie o proiectare directă a scriitorului, el însuşi, la un moment dat, conducătorul unei trupe de actori care căutau să dea viaţă creaturilor artei sale care propunea o orientare nouă. În întâlnirea dintre trupa comedianţilor a căror protagonistă este tânăra lise, şi aceea a magicianului Gotrone, dirijorul baletului mecanic de fantasme şi păpuşi însufleţite, există abordarea unor ipostaze ale artei dilatată până la hotarele visului în care schimbul între fantezie şi realitate nu mai este sesizabil. Iar impactul violent al materialismului giganţilor va demonstra stupiditatea acelora care încă nu se afla pe treptele necesare ale împărtăşirii miracolului artei. Poate că niciodată, ca în ultimul său mit, tragedia nedesăvârşită a uriaşilor munţilor, Pirandello nu s-a apropiat mai mult de facultatea de a exprima mai clar mesajul artei sale, iluzia care poate înfrumuseţa condiţia umană a pământenilor. Realitatea nu are o consistenţă materială în faţa visului tutelar. Neputând trăi decât pentru artă, interpreţii şi creatorii ei dispar atunci când mesajul spiritualităţii lor umaniste nu poate să fie recepţionat.

La frontiera între două universuri se înalţă ziduri şi. bariere care rareori se pot coborî pentru a îngădui accesul într-o zonă contingenţă cu amândouă tărâmurile, ale realităţii şi iluziei aparenţelor. Atunci, interpreţii şi creatorii artei se pot întreba dacă trecerea existenţială nu este decât un vis îndelung al rătăcirii în aparenţe fără de explicaţii raţionale, şi pătrunzând într-un asemenea fabulos teritoriu să se poată întreba unde există adevărul şi reala reprezentare a omului, autenticitatea lui. O scenă de intens dramatism se desfăşoară în castelul fanteziei magicianului, în care, ca în faţa unui ecran straniu, se animă un zid pe care se succed apariţii de vis, în timp ce interpreţii, în aparenţa lor corporală, zac pe paturile inerte ale unui repauz imposibil. Văzând irealitatea metamorfozată în imagini de vis, ei nu mai pot sesiza materialitatea lumii. În realitate, fiecare personaj, fiecare interpret, fiecare om în esenţă, nu este altceva decât întruparea unei idei, a unui sentiment dominant – şi soarta fiecăruia este determinată de această prezenţă a formei în care se înveşmântă.

I giganţi della montagna, reprezintă încă o dată un act de încredere în artă teatrală, echivalent cu sărbătoarea primitivă a unor timpuri originare în care creatorii puteau să organizeze reprezentarea existenţei într-o ordine voită, armonică, acordând o forţă intens creatoare imaginaţiei, facultate care distinge făptura umană într-un

univers nu totdeauna ordonat armonic. Purtătorul de cuvânt ai dreptului fanteziei eliberatoare este Cotrone: „*A noi basta immaginare, e subito le immagini şi ţanno vive da* se *Basta che una cosa sta în noi ben viva*, *e şi rappresenta da* se *per virtu spontanea della sua stessa vita*. *E* îl *libero avvento d'ogni nascita necessaria*". 57 Libertatea aparţine artei care trebuie s-o împărtăşească tuturor. Iar scriitorul este singurul apt să ordoneze cortegiul imaginilor şi al reprezentărilor transmise de existenţa complexă. Numai gândirea poate armoniza haosul aparenţelor, al tuturor formelor şi rolurilor care se oferă interpretării. Arta este mai valoroasă decât însăşi existenţa. Şi rolurile încredinţate nu trebuie să fie interpretate ci trăite integral. Lumea contemporană este o lume a durităţii existenţiale, a tehnicii care caută să învingă oriunde, a visului imposibil să mai modeleze realitatea. „Giganţii14 muntelui preanunţă o nouă societate în care forţa vrea să învingă spiritul şi aceia care nu-i înţeleg semnificaţia sunt striviţi. Dar Pirandello nu putea admite că idealul poate să fie doborât şi de aceea, spre sfârşitul vieţii, încerca să exprime prin forma feerică a mitului şi a alegoriei, adevărul de totdeauna al artei sale umaniste. El căuta, în faţa obtuzităţii, să dea un răspuns de înţelegere a lumii, să prezinte, investigând dincolo de crusta aparenţelor, realitatea umană şi, în primul rând, a artei necesare. În umanismul lui structural el vrea să dărâme zidurile ridicate între oameni de pasiuni şi sentimente divergente doar aparent. Nu, Pirandello nu va crede niciodată în moartea artei, în moartea poeziei. Dimpotrivă, ceea ce contează, chiar în actul reprezentării, e textul; el are preponderenţă, el alcătuieşte miracolul, nucleul creaţiei şi nu interpretarea. Pentru că numai fantezia poetului poate genera personaje vii care capătă doar aparenţa ficţiunii lor pe scena reprezentării în teatru.

Fantezia nu va naufragia, decât aparent, în faţa monştrilor creaţi de tehnologie. Lumea nu va putea să fie o inumană *metropolis* a roboţilor în acţiune. Maşina nu va putea crea niciodată miracolul poeziei. În castelul halucinant al magicianului, reprezentarea se întoarce la originile spectacolului, încărcat de o magie care transcende spaţiul şi timpul determinat. În insula de frumuseţe a artei se poate spera la puritatea primordială a omului, care nu trebuie să ajungă vreodată, sclavul maşinilor create de tehnologie, pentru a-l elibera spiritual şi nu a-l aservi dezumanizându-l.

Interpretându-se pe sine însuşi, orice creator sau interpret

trebuie să se supună regulilor artei care este singura valoare eternă a lumii şi a existenţei.

În spaţiul mirific al fabulei în teatru pe care îl propusese şi Shakespeare în *Furtuna*, se întorc întrebări care fuseseră desigur şi ale marelui Brit, dar alegoria pirandelliană în ale cărei acorduri simfonice răsună unde sonore de teme şi motive predilecte, rămâne nedesăvârşită, un ultim mesaj de încredere în artă, dar şi un rămas bun al creatorului, care nu are siguranţa de a fi durat monumentul de bronz.

În incinta magicianului Cotrone, sub luminile transformatoare, se trăieşte în iluzia creată de arte, în fluiditatea fanteziei care îndepărtează de mizerie, îngăduind orice vis. Visul îşi ajunge, poezia există prin ea însăşi, ca fiinţă de sine stătătoare, aceasta este structura capodoperelor. În faţa dominatorilor lumii şi realităţii fizice, apărătorii şi purtătorii mesajului poeziei nu sunt învinşi, chiar dacă pot pieri în distrugerea materială a corpului tranzitoriu. Neputând înţelege semnificaţia spiritualităţii lumii, forţele brute se dezlănţuie necruţător. Nu se poate desigur ignora de niciun cititor atent şi transparenţa aluziilor la starea de lucruri a contemporaneităţii italiene, oprimată de forţa fascismului care se exercita pe stadioane şi pe câmpurile de manevră şi nu în interiorul templelor artei.

Despre *I giganţi della montagna*, s-au putut face afirmaţii relative la o directă mărturisire a autorului, un „Cântec liber”, o „pagină generoasă” a operei sale, divergentă între realitate şi aparenţă, dar convergentă în apărarea artei. Dualitatea aceasta se poate exprima şi între cei mai semnificanţi protagonişti ai tragediei ne desăvârşite, Cotrone şi lise. Actriţa reîntoarsă sub semnul datoriei către teatru va da, până la ultima limită a jertfei, bătălia pentru aducerea mesajului artei în faţa oamenilor. Cotrone ar putea reprezenta simbolul artei pentru artă, izolarea în turnurile creaţiei solitare, considerând arta numai în puritatea ei de cristal, în splendida izolare a autorului ei dincolo de oamenii care nu se pot împărtăşi de la luminile ei, orbitoare pentru aceia care se află încă în „cavernele instinctului”. Arta este un miracol care îşi ajunge, îşi este suficient. Tragedia nu a fost scrisă până la sfârşit, finalul acesta fără închidere lasă ambiguă şi suspendată întrebarea şi răspunsul optim la problema relativă la structurile şi finalitatea artei. Preponderentă însă este opinia care înclină balanţa spre afirmaţia că fără artă valoarea lumii ar fi diminuată până la

pierderea echilibrului care îl defineşte pe om, până la precipitarea în negrele prăpăstii neluminate de astrul tutelar al raţiunii-Pirandello, în ultima sa mărturisire litstra A, îşi exprimă încrederea în arta care cere sacrificii pentru a îi împărtăşită omului. Chiar dacă spiritul nu „suflă” peste anumite coline, oamenii vor învăţa, în viitor, să asculte vocea care prevesteşte singurele minuni îndeplinite pe pământ, minunile artei.

În infinitul care există în fiecare dintre oameni, se dilată orice formă și semnificație, dincolo de gândirea rațională, în facultatea caracteristică numai omului, de a visa, de a trăi dincolo de limitele unei vieţi în care aparenţele sunt labile şi caduce, au consistenţa fragilă a fantasmelor şi a iluziilor. Doar în fantezia creatorului pot visele deveni mai reale decât realitatea chiar decât viaţa naturală.

În vastele zăcăminte de fantome ale inconştientului, pot fi explorate visele echivalente cu aspiraţii şi dorinţe înfrânte, în căderea dintr-un zbor care nu se poate înfăptui. În starea proteică a personajelor din vila fantastică a lui Cotrone se pot realiza dorinţele de altceva, existente, în germene ori larvar, în fiecare dintre oamenii care ridică ochii spre mişcarea infinită a astrelor. Lângă cel care visează se va afla totdeauna un altul căruia i se vor revela misterele dorinţelor sale reprimate.

Dar în societatea contemporană se poate recunoaşte imposibilitatea înfăptuirii mitului, a imposibilităţii de a-l traduce în realitate, ca şi neputinţa de a putea împărtăşi tuturor oamenilor imaginile de lumină ale frumuseţii. Protagonista, lise, refuză încarcerarea în luminile ireale ale visului din vila magicianului, pentru a pleca și a fi activă, până la moarte, în voința de a împărtăși tuturor oamenilor conştiinţa elevaţiei lor şi a transformării umaniste a spiritualităţii lumii. În testamentul său literar, Pirandello, aocentuând importanţa transformatoare a condiţiei umane de către arte, s-a ridicat împotriva tehnocraţiei care ignoră frumuseţea și adevărul lumii. În vila lui Cortone el vede atolul artei ameninţate de apele furtunoase ale ignoranţei. Dar arta nu-şi ajunge, nu-şi este suficientă în izolare, condiţia ei cardinală este de a fi împărtășită ca o mare taină. În poetica lui Pirandello, *I giganţi della montagna* semnifică etapa celei mai dramatice confesiuni a unui creator despre arta sa. Relevând conflictul existent în contemporaneitatea sa între artă și societate, între creator și convenţii sociale şi politice, el subliniază, cu totală încredere,

necesitatea vitală a artelor, comuniunea care trebuie să existe între creator şi aceia către care, implicit, mesajul spiritualităţii sale, se îndreaptă. El deschide, într-adevăr, noi spaţii teatrului, folosind noi tehnici şi metodologii, un nou limbaj şi alte structuri, pentru a propune o nouă semnificaţie a actului de creaţie, în obiectivizarea sa care transcende eul creator pentru a deveni o ofrandă către toţi. În testamentul său literar Pirandello renunţă la orgoliul creatorului individual pentru a se „obiectiviza" în cercul infinit al celor mulţi în comunitatea care „trebuie să se recunoască în individ şi în care el să se poată recunoaşte". Pirandello, prin simbolurile exprimate în ultimul său mit, declară imposibilitatea de a putea aparţine unei comunităţi sociale din care este exclusă poezia. Arta nu trebuie să fie învinsă de o societate indiferentă, mesajul ei nu trebuie să fie considerat o operă respinsă. Trebuie relevat şi caracterul implicit polemic al ultimului mit pirandellian, dar şi aura elegiacă în care este înfăşurat. Importanţa *giganţilor* constă în filonul biografic, al istoriei dramatice a scriitorului. Se propune o interpretare nouă care subliniază această afirmaţie: „... *non piu soltanto come testimonianza o coscienza di una lunga crisi*, mă *come sublimazione di una sojferenza*, *documento di un destino eccezionale, în fine come una mitologia personale che senza fornire alibi alia società totalitaria ne fornisce certo al deluso intellettuale borghese*. *u* 58 Rătăcind pe meandrele labirintului crizei intelectuale, Luigi Pirandello era orientat de acul ferm al busolei poeziei.

Într-o mărturisire emoţionantă, scrisă ca o autoprezentare, scriitorul putea să declare, cu o încredere absolută în mesajul artei care nu va putea să fie dărâmată definitiv niciodată: „*Îl chiasso che ha suscitato un pe dovunque la mia opera*, *non e certo la condizione migliore per la sua vera vita*; *per me e, tutfal piu un'arra per il tempo, che prima d'intaccarla come e fatale per ogni opera umană, avră da distruggerle attorno una zona di vano rumoare – e vi sară un momento che, nel silenzio creato da questa prima demolizione essa potră vivere davanti agii uomini nuda e intera, chiar come fu gia, nel mi-o spirito, quando la contemplai ultimata e per un attimo mi parve perfetta*. *u* 59

În jocul măştilor şi chipului uman, al alternării realităţii şi aparenţei, în relativizarea oricărui aspect şi contradicţii, unde componente ale pirandellismului, nu se va stinge niciodată lumina speranţei în astrul tutelar al artei.

NOTE

1 Am fost un bun elev; un bun elev nu la şcoală, ci în viaţă; un bun elev care a început prin a acumula cu o deplină bună credinţă, tot ceea ce învăţa… Atenţia continuă şi intima seriozitate cu care am urmărit această învăţătură sunt mărturii ale unui umil şi devotat respect, absolut necesar pentru a acumula deziluzii amare, crude experienţe, răni îngrozitoare, şi toate acestea erori ale inocenţei care au sfârşit prin a face din mine o făptură, cum este drept să fie un artist, cu totul inadaptată vieţii, adaptată numai gândirii şi sentimentului…” (cf. Ricardo Mainardi, *Luigi Pirandello* Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, p. 1.

2 „… multipla personalitate a oricăruia, potrivit tuturor posibilităţilor de a fi care se află în fiecare dintre noi; şi… tragicul conflict imanent între viaţa care se mişcă şi se schimbă în mod continuu şi forma care o fixează, de neclintit…”

3 Cf. George Călinescu, *Scriitori străini*, Bucureşti, Editura pentru Literatura Universală, 1967, p. 763.

4 „… Este totdeauna util de constatat cum Pirandello rămâne unul din cei cinci sau şase maeştri ai secolului de descoperit totdeauna şi în comparaţie cu care orice noutate face figura unei imitaţii…” (cf. Ricardo Mainardi op. cit. p. 127).

5 „… noul mod de a concepe realul; de altminteri Pirandello însuşi nu fuge totdeauna de un propriu şi adevărat solipsism, pentru că „dialectica-la el este mai mult sofistică decât didactică…” (cf. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino) Giulio Einaudi, 1966, p. 47.).

6 „… lumea s-a schimbat şi mai intensă şi mai complexă râde oamenilor viaţa…”

7 Cf. citat în Ileana Berlogea, *Pirandello*, Bucureşti, E.L.U. 1967, p. 109.

8 „… Vai, totdeauna, din orice viaţă, rămâne cenuşa rece…

9 „… Splendorii Sudului i se contrapune cenuşiul Nordului, veseliei lui Goethe neliniştea lui Pirandello, acceptării bucuroase a prezentului din partea unuia, întoarcerea melancolică a celuilalt către trecut. Pirandello reia, pentru a spune aşa, dialogul Nord-Sud” al lui Goethe, dar semnul este opus. Clasicul raport al călătorului german în Italia este răsturnat în exact contrariul său – italianul se află în călătorie de studiu în Germania. Experienţei germanului la Roma. italianul i-o contrapune pe a sa de la Bonn…” (cf. Willi Hirdt în

Pirandello poeta, Atti del Convegno internazionale organizzato dai Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, raccolti e ordinaţi da Paolo Daniela Giovanelli, Firenze, Vallecchi Editoare, 1981, p. 82).

10 „... clasicism dionisiac daununzian şi de rafinatul parnasianism pascolian".

11 „... autorul *Nuvelelor pentru un an* speră că cititorii vor binevoi să-i ierte, dacă din concepţia pe care a avut-o despre lume şi viaţă prea multă amărăciune şi săracă bucurie vor avea şi vor vedea în aceste atât de mici oglinzi care o reflectă în întregime.

12 „... lumea de gusturi modeste şi de sărace lucruri..."

13 „... Eu nu sunt un ideolog ci un pasional..."

14 „... Faptul că „modernul" Pirandello a devenit de acum un

„Clasic" nu ne scuteşte de loc de muncă de săpare şi de adâncire la care Congresul ne-a invitat în variate moduri = dimpotrivă, o astfel de muncă de-abia a început..." (cf. *Atti del 6° Convegno internazionale di studi piamdelliani*, *Agrigento*, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1980, p. 370).

15 *Informaţii despre involuntarea mea şedere pe pământ*.

16 „... biografia unei excluse se revelă în straturile sale de construcţie ca romanul unei autoexcluderi, al unei obsesii nerezolvate". (cf. Nino Borsellino, *Immagini di Pirandello*, Cosenza, Edizioni Lerici, 1979, p. 48).

17 „Numai astfel se descoperă criza definitivă a civilizaţiei trecute, postulând o civilizaţie a crizei; şi numai în această conştientă operaţie se deschide o poartă contradicţiilor dar şi cotiturilor contemporane, departe de orice decadenţism care, totuşi în mod. pedestru, se atribuie secolului al douăzecilea". (cf. Îl *romanzo di Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Palermo, Palumbo Editoare, 1976, p. 39).

18 „Memoriile lui Mattia sunt în sensul acesta confesiunea şi analiza raţională a neliniştii existenţiale care a dat omului o fantezie mai înaltă decât raţiunea, un entuziasm mai vast decât capacitatea sa de a activa. Niciun alt roman mai bine decât acesta nu a dat mărturia crizei spirituale a lui Pirandello în anii celor mai amare deziluzii familiare şi sociale ale sale..." (cf. Giuseppe Giacalone, *Luigi Pirandello*, Brescia, La Scuola Editrice, 1973, p. 151).

19 „Era de văzut în acea precizare o dovadă a exasperatului său respect faţă de cronică, de faptul divers, sau o sfidare faţă de realitatea

care imită arta? * (cf. Giovanni Macchia, *Luigi Pirandello* în *Storia della litteratura italiana* (*il Novecento*), Milano, Garzanti Editoare, 1969, p. 451).

20 „Arta împotriva pieţii, creaţia împotriva legilor pieţii; acestea sunt schemele care emerg cu claritate din interiorul intrigii romaneşti, şi separaţia există între momentul creator, anterior legilor pieţii şi reproducerii, şi momentul valorizării şi al difuzării – comunicare. Sunt *fazele* atât de contradictorii pe care Pirandello le încredinţează integral la două personagii psihologice, existenţial opuse”. (cf. Mario Ricciardi.

11 posto di „Suo Mantou nel romanzo pirandelliano, în *II „romanzo” di Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Palermo, Palumbo Editoare, 1976, p. 110).

21 «... oprimat, vexat, părăsit şi înjosit.../

22 „Dar ce ţară mai este şi asta! Ce barbarie! Asta nu e Italia. Asta e Africa; beduinii faţă de cafonii aceştia sunt culmea virtuţilor cetăţeneşti...” (cf. Riccardo Mainardi, op. cit., p. 6).

23 „... acum mă străduiesc să termin romanul *Cei bătrâni şi cei tineri*, romanul Siciliei după 1870, un foarte amar roman în care este cuprinsă drama generaţiei mele”.

24 „Se ştie ce ideologie a fost răspândită pretutindeni în masele din nord de către propagandiştii burgheziei = Sudul este ghiuleaua de plumb care împiedică un mai rapid progres al dezvoltării Italiei, meridionalii sunt, din punct de vedere biologic, fiinţe inferioare, semibarbari sau chiar barbari complecţi, printr-un destin al firii; dacă Sudul este înapoiat, vina nu este a sistemului capitalist ci a naturii care i-a făcut pe meridionali, poltroni, incapabili, criminali, barbari... ** (cf. Antonio Gramsci, *La questione meridionale*, Roma, 1966, p. 13).

25 „Bogat în puternice imagini de film*, şi gira*... este un film în alb şi negru scufundat în obscuritate şi umbre, uşor contrastat de momente de culoare, care reprezintă viaţa şi plăcerea senzuală. În mod esenţial povestirea este o călătorie în noaptea întunecată a sufletului lui Gubbio...” (cf. Richard Sogliunzzo *„Şi gira”*...*un'amara parabola della technologia modernă* în II „romanzo” di Pirandello, op. cit. p. 169).

26 „Sunt pe punctul de a termina un roman care ar fi trebuit să apară mai înainte de toate comediile mele. S-ar fi avut astfel, poate, o viziune mai exactă despre teatrul meu. În acest roman există sinteza completă a tot ceea ce am făcut şi izvorul a ceea ce voi face”.

27 „între atâtea intuiţii, mai mult sau mai puţin relevante, care

emerg în conştiinţa lui Moscarda, există şi aceasta – că „viaţa nu conchide” pentru că este, în esenţa sa, un continuu flux de „aparenţe”, o epifanie neîntreruptă de „fenomene” care mor de îndată ce devenirea lor se opreşte într-o formă definită... Viaţa şi moartea legate într-o devenire care nu cunoaşte clipe de stază...” (cf. Corrado Donaţi, *La solitudine alo speechio*, *Luigi Pirandello*, Roma, Luciano Lucarini Editoare, 1980, p. 101).

28 „Arta mea este plină de amară compasiune pentru toţi aceia care se înşală...”

29 Cf. George Călinescu, op. cit. p. 763.

30 „Un studiu despre teatrul lui Pirandello şi despre transformarea gustului teatral italian pe care Pirandello I-a reprezentat şi a contribuit să-i determine. Ştii că eu, cu mult înainte de Adriano Tilgher, am descoperit şi am contribuit la popularizarea teatrului lui Pirandello? Am scris despre Pirandello între 1915 şi 1920, atât încât să pot alcătui un volumaş de 200 de pagini, şi atunci afirmaţiile mele erau originale şi fără exemplu: Pirandello era suportat amabil sau ironizat deschis”. (cf. Antonio Gramsci, *La città futura*, a cura di Sergio Caprioglio, Torino, Giulio Einaudi Editoare, 1982, p. 893).

31 Ileana Berlogea, op. cit. p. 274.

32 cf. Aristia Benche, *Pirandello şi Pirandellismul*, Bucureşti, 1937, p. 25.

33 „O noutate pe care am introdus-o în noua dramă este transformarea raţiunii în pasiune. Mai înainte publicul era atras numai de pasiune; astăzi aleargă să vadă numai producţii intelectuale”. (cf. Enrico Damiani, *ÎI senso del teatro pirandelliano*, Roma, Edizioni della Rivista Italo-bulgara, Roma, 1937, p. 49).

34 Cf. Leone de Castris, O *istorie a lui Pirandello*, traducere de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 141.

35 „Când cineva trăieşte, trăieşte şi nu se vede. Ei bine, faceţi ca el să se vadă, în actul trăirii sale, pradă pasiunilor sale, punându-i o oglindă în faţă: sau rămâne surprins, chiar uluit de propria sa înfăţişare, sau întoarce ochii pentru a nu se mai vedea, sau iritat îşi scuipă propria imagine, sau furios îi trage un pumn pentru a o sparge; şi dacă plângea, nu mai poate să plângă; şi dacă râdea, nu mai poate să râdă, sau ce mai ştiu eu. În sfârşit, din asta se naşte un *dezastru*. Acest dezastru *este teatrul meu*”. (cf. Enzo Lauretta, op. cit. p. 195).

36 „De amintit că *Liolă* a fost scoasă din repertoriu de către Pirandello din cauza demonstraţiilor ostile ale tinerilor catolici la cea de-a doua reprezentaţie...” (cf. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, p. 46).

37 „Este o viaţă ingenuă, primitiv sinceră, în care pare că palpită încă scoarţa stejarilor şi apelor izvoarelor: este o efervescenţă de păgânism natural pentru care viaţa, întreaga viaţă este frumoasă, munca este o operă a bucuriei, şi fecunditatea irezistibilă ţâşneşte din toată materia organică”. (cf. Antonio Gramsci, *La città futura*, p. 896).

38 „Sau poetul nu cunoaşte instrumentul de comunicare cel mai extins şi care ar fi limba, sau, cunoscându-l, consideră că nu ar şti să-i utilizeze cu acea vioiciune, cu acea spontaneitate nativă care este prima condiţie, peste care nu se poate trece, a artei; sau natura sentimentelor şi imaginilor sale este atât de înrădăcinată în regiunea a cărui voce el o reprezintă, că ar părea incoerent sau nepotrivit un alt mijloc de comunicare care să nu fie expresia dialectală; sau lucrul de reprezentat este atât de local încât nu ar putea să-şi afle expresia dincolo de limitele cunoaşterii lucrului însuşi” (cf. Vito Pandolfi, *Storia universale del teatro drammaticot* Torino, U.T.E.T., 1964, vol. II, p. 620).

39 „Adevărata dramă autorul doar a schiţat-o, a trasat-o: există în cei doi pseudonebuni, care nu reprezintă însă adevărata lor viaţă, intima necesitate a atitudinilor lor exterioare, ei sunt reprezentaţi ca pioni ai demonstraţiei logice.

Un monstru totuşi, nu o demonstraţie, nu o dramă, şi pe deasupra, şi un spirit facil şi multă abilitate scenografică” (cf. Antonio Gramsci, *La città futura*, p. 938).

40 „Luigi Pirandello are marele merit de a face, cel puţin, să fulgere imaginile de viaţă care ies în afara obişnuitelor scheme ale tradiţiei şi care totuşi nu pot iniţia o nouă tradiţie, nu pot să fie imitate, nu pot să determine *clişeul* la modă. Există în comediile sale un efort de gândire abstractă care tinde să se concretizeze totdeauna în reprezentare, şi, când reuşeşte, dă roade neobişnuite în teatrul italian, de o plasticitate şi de o evidenţă fantastică, admirabilă” (cf. Antonio Gramsci, op. cit., p. 950).

41 „... jocul a devenit un mecanism exterior al dialogului, un pur efort literar de verbalism pseudofilozofic. Neînţelegerea reciprocă a marionetelor scenice s-a proiectat în teatru: un domeniu integral de monade fără porţi şi fără ferestre, incomunicabile şi incoercibile,

personajele, autorul şi publicul… / (cf. Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, p. 345).

42 „Pirandello nu a creat o altă figură mai disperată şi mai dezamăgită decât aceasta, mai umană chiar în neumana ei nenorocire, fiindcă i-a refuzat orice refugiu, orice posibilitate de evadare, chiar exilul din viaţa în care se amăgise că va mai putea trăi. Nu mai este vorba de moartea unei făpturi, ci de prăbuşirea unei lumi întregi de iluzii; moartea cosmică, naufragiul moral al existenţei umane”. (cf. Giuseppe Giacalone, op. cit., p. 274.)

43 „… care observă viaţa cu ochiul fizic al literatului, mai mult decât ochiul simpatic al omului-artist şi o deformează dintr-o ironică obişnuinţă, care este o mai mult obişnuinţa profesională decât o viziune sinceră şi spontană” (cf. Antonio Gramsci, op. cit., p. 892).

44 „… totdeauna, în etern, imutabil, o mască de umilinţă, un prizonier voluntar al crudei sale inteligenţe, un fugar care a trebuit să-şi oprească pentru totdeauna fuga. În acea impasibilitate de gheaţă el trebuie să îndure teroarea tragicului său echivoc şi să anuleze oribilul urlet al disperării sale şi al singurătăţii fără mânîiere. Trăirea lui este o moarte continuă/ (cf. Giuseppe Giacalone, op. cit. *t* p. 264.)

45 „Urăsc arta simbolică în care reprezentarea îşi pierde orice mişcare spontană pentru a deveni maşină, alegorie; efort *r* zadarnic şi rău înţeles, pentru că numai faptul de a acorda un sens alegoric unei reprezentări semnifică în mod clar că această reprezentare se consideră sub forma unei povestiri care prin ea însăşi nu are niciun adevăr» nici fantastic nici afectiv şi care este creată pentru demonstrarea unui oarecare adevăr moral.44

46 Cf. George Călinescu, op. cit., p. 764.

47 „Ficţiune, realitate! Duceţi-vă la dracul cu toţii! Lumină! Lumină! Lumină!”

48 „Toţi avem în noi o lume de lucruri; fiecare o lume de lucruri! Şi cum am putea să ne înţelegem, domnule, dacă în cuvintele pe care eu le spun pun sensul şi valoarea lucrurilor cum sunt în mine; în timp ce, cine le ascultă le recepţionează, inevitabil, cu sensul şi cu valoarea pe care o au pentru sine, din lumea pe care el o are în interior?”

49 „… au devenit de acum prin ele însele, în această luptă pe care au trebuit s-o susţină cu mine pentru viaţa lor, personaje dramatice, personaje care pot singure să se mişte şi să vorbească”.

50 „Orice operă de artă, orice personaj, născut viu în mintea

unui autor şi fixat în viaţă prin mijlocul cuvântului, sunt forma. Un personaj este static în forma sa şi nu va putea niciodată să sufere schimbări. Ori de câte ori un cititor se va afla în faţa lui, acel personaj va repeta totdeauna aceleaşi acţiuni, aceleaşi cuvinte, va repropune aceeaşi problemă, aceeaşi suferinţă. O creatură umană care *are forma*, chiar pentru acest motiv şi pentru natura sa specifică, va fi constrânsă la acţiuni nerepetabile şi la transformarea de la o zi la alta…" (cf. M. Musa, / sei *personăggi*, în revista *Belfagor*, 1/1961).

51 „… primul plan este acela al realităţii (sau al întâmplării de viaţă), transformată de autor în ficţiune scenică; al doilea plan este acela al ficţiunii scenice care devine realitate pentru public prin descoperirea că piesa este cu cheie; al treilea plan este al realităţii trăită la persoana întâi". (cf.

Îl *teatro nel teatro di Pirandello*, Agrigerith, 1977, p. 116.)

52 – „… care vor avea o largă utilizare în noua avangardă – acela al provocării şi acela al decentrării acţiunii teatrale, care devine şi ea factor de provocare". (Cf. *îl teatro nel teatro di Pirandello*, p. 218.)

53 „Este reprezentarea unui sacrificiu îndurerat şi ineluctabil „ca în anumite mistere medievale, în care călăul devine şi victimă şi torturătorul torturatul/ (Cf. Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1982, p. 189.)

54 „… insula este aleasă pentru a edifica o nouă societate, opusă celei prezente care este împărţită în servi şi stăpâni şi fondată pe legi injuste şi represive. Se adaugă că asupra insulei este iminent pericolul amintit de a se scufunda în mare – să mergi pe insulă înseamnă acceptarea unui risc care se poate alunga numai prin credinţa în justiţia propriei acţiuni… / (Cf. Corrado Donaţi, op. cit., p. 109.)

55 „Morala aşadar a acestui Lazăr este că învierea este într-adevăr o reîntoarcere la viaţă, la o viaţă acceptabilă şi armonică, când voinţa de a muri a fost adevărată (cum pare pentru Diego), când a existat o adevărată paranteză de anulare, când învierea înseamnă durere şi mai ales.d. nesmintire a precedentei încarnări, regăsire dramatică, crudă chiar, a propriei fiinţe care mai înainte nu putuse şi nici nu ştiuse să-şi exprime reala structură, acea voinţă profundă, acea finalitate intrinsecă a propriei fiinţe, căreia astăzi i se dă

*

vechiul şi expresivul nume aristotelic de entelehie… / (Cf. Giacomo Debenedetti, *Îl romanzo del Novecento*, Milano, Aldo Garzanti

Editoare, 1971, p. 353.)

56 „... defăimarea cea mai odioasă şi mai absurdă a educaţiei catolice şi în acelaşi timp a credinţei creştine în cele două adevăruri fundamentale ale sale = existenţa unui Dumnezeu personal şi a faptului miraculos ca acela al învierii/ (Cf. Giovanni Macchia, op. cit., p. 182.)

57 „Nouă ne este de ajuns să imaginăm şi îndată imaginile devin vii, de la sine. Ajunge ca un lucru să fie viu în noi şi se reprezintă de la sine, prin facultatea spontană a însăşi vieţii sale. Acesta este liberul rezultat al oricărei naşteri necesare”.

58 „... nu numai ca mărturie, sau conştiinţă a unei lungi crize, ci ca sublimare a unei suferinţe, document al unui destin excepţional, în sfârşit ca o mitologie personală care fără a furniza un alibi societăţii totalitare, furnizează desigur unul, dezamăgitului intelectual burghez/ (Cf. Nino Borsellino, op. cit., p. 77.)

59 „Zgomotul pe care l-a trezit, puţin, pretutindeni, opera mea, nu este desigur condiţia cea mai bună pentru adevărata sa viaţă; pentru mine este cel mult un gaj pentru timpul care mai înainte de a o ştirbi cum este fatal pentru orice operă umană, va trebui să-i distrugă în jur o zonă de zadarnică rumoare – şi atunci va exista un moment în care, în tăcerea creată de această primă demolare, opera va putea să trăiască înaintea oamenilor, nudă şi întreagă, clară cum a fost în spiritul meu, când am contemplat-o terminată şi când pentru o clipă, mi s-a părut perfecta”.

BIBLIOGRAFIE

Andersson GSsta, *Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almquist Wiksell, 1966, 250 pp.

Arbasino Alberto, *La maleducazione teatrale* (strutturalismoe drammaturgia), Milano, Feltrinelli, 1966, 173 pp.

Barbina A., *Bibliografia della critica pirandelliana* (1899 – 1961), Firenze, Casa Editrice Felice Le Monnier, 1967, 333 pp.

Benche Aristia, *Pirandello şi pirandellismul*, Bucureşti, 1937.

27 pp.

Berlogea Ileana, *Pirandello*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1967, 416 pp.

Borsellino Nino, *Immagini di Pirandello*, Cosenza, Edizioni Lerici, 1979, 83 pp.

Călinescu George, *Scriitori străini*, Bucureşti, Editura pentru

literatură universală, 1967, 831 pp.
Chaix-Ruy J., *Luigi Pirandello*, Paris, Editions Uni verşi taires., 1957, 128 pp.
Ciarletta Nicola, *Temi di Pirandello*, Urbino, Armânde Argalia Editoare, 1963, 51 pp.
D'Alberti Sarah, *Pirandello romanziere*, Palermo, S.F. Flaccovio Editoare, 1967, 207 pp.
Damiani Enrico, *11 senso del teatro pirandelliano*, Roma, Edizione della *Rivista italo-bulgara*, 1937, 60 pp.
D'Amico Silvio, *Cronache del teatro*, vol. I, Bari, Laterza, 1963, XVIII/666 pp., vol. II, 1964, 846 pp.
Debendetti Giacomo, *ÎI romanzo del Nove cent o*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Aldo Garzanti Editoare, 1971» XXIII/759 pp.
De Castrio Leone. Îl *decadenţismo italiano* (Svevo, Pirandello, D'Annunzio), Bari, De Donato Editoare, 1975, 264 pp.
De Castris Leone, O *istorie a lui Pirandello*, traducere de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Univers, 1986, 228 pp.
De Sanctis B.G., *Le ragioni della Commedia* „Sei personaggi încerca d'autore", Perugia, Tip. Unione Arti Grafiche, 1956.
24 pp.
D'Intremontes Strigu Tom, *Problemi criminologiei nel teatro di Pirandello*, volume I, Genova, E.R.G.A…1975, 198 pp.
Dizionario universale della letteratura contemporanea, A. Mondadori, vol. 3, 1961, 1205 pp.
Donaţi Corrado, *La solitudine alo speechio, Luigi Pirandellot* Roma, Luciano Lucarini Editoare, 1980, 148 pp.
Faţon Nina, *Corso di storia della letteratura italiana*, (1860 – 1960), Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1962, vol. I 444 pp., vol. II 500 pp.
Faţon Nina, *Istoria literaturii italiene*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, 544 pp.
Ferrante Luigi, II *Novecento*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1965 (1925 – 2121 pp.).
Flora Francesco, *Storia della letteratura italiana*, volume quinto, Arnoldo Mondadori Editoare, 1972, 848 pp.
Galletti Alfredo – Arnaldo Alterocca, *La letteratura italiana*, Bologna, N. Zanichelli Editoare, 1940, XVI/612 pp.

Getto Giovanni, Roberto Alonge, Guido Baldi, Giorgio de Rienzo, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Rizzoli Editoare.

1972, 666 pp.

Giacalone Giuseppe, *Luigi Pirandello*, Brescia, La Scuolă Editrice, 1973, 308 pp.

Gramsci Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Giulio Einaudi, 1966, 404 pp.

Gramsci Antonio, *La città futura*, a cura di Sergio Caprioglio, Torino, Giulio Einaudi Editoare, 1982, 1032 pp.

ÎI „romanzo” di Pirandello, a cura di Enzo Lauretta, Palermo, Polumbo Editoare, 1976, 296 pp.

Îl teatro nel teatro di Pirandello, edizione a cura del Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento, (1977), 382 pp.

Ionescu Mihai Cornel, *Janus bifrons*. *Umorul pirandellian de la retorică la farsa transcendentală*, Bucureşti, 1967, Extras din *Studii de literatură universală*, vol. IX (95 – 111 pp.)

Italia Federico, *L'asistenza umană secondo Luigi Pirandello*, Roma, 1968, 107 pp.

Lauretta Enzo, *Luigi Pirandello – Storia di un personaggio „fuori di chiave*”, Milano, U. Mursia Editoare, 1980, 330 pp.

Le novelle di Pirandello, Atti del 6° Convegno internazionale di studi pirandelliani raccolti e ordinaţi da Stefano Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandellianr 1980, 375 pp.

Macchia Giovanni, *Luigi Pirandello* în Storia *della letteratura italiana* (il Novecento), diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti Editoare, 1969, 996 pp.

Macchia Giovanni, *Pirandello o la stanza della torturaf* Milano, Arnoldo Mondadori, 1982, 208 pp.

Mainardi Riccardo, *Luigi Pirandello*, Milano, A. Mondadori.

1973, 136 pp.

Martini Magda, *Pirandello ou le philosophe de Vabsolu*» Genève, Editions Labor et Fides, 1969, 224 pp.

Mignosi Pietro, *il segreto di Pirandello*, Palermo, La Tradizione-Editrice, 1935, 182 pp.

Moses Gavriel, *înealtă ed ironia del fatto filmico în Pirandello*, în *inventario*, anno XIX, nr. 1 gennaio 1981.

Nardelli Vittore Federico, *Vita segreta di Pirandello*, Roma, Vito Bianco Editoare, 1962, IX/212 pp.

Padellaro Giuseppe, *Trittico siciliano* (*Verga*, *Pirandellot Quasimodo*), prefazione di Antonio Pagliaro, Milano, Rizzoli Editoare, 1969, 136 pp. 1

Pandolfi Vito, *Storia universale del teatro dvammatico*-Torino, U.T.E.T., 1964, vol. II, IV/938 pp.

Petronio Giuseppe, *Vattività letteraria în Italia*, Palermo, Palumbo, 1964, 904 pp.

Pirandello Luigi, *Maschere nude*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1981, volume primo, 1225 pp., volume secondo, 1378 pp.

Pirandello poeta, Atti del Convegno internazionale organizzato dai Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, raccolti e ordinaţi da Paolo Daniela Giovanelli, Firenze, Vallecchi Editoare, 1981, 327 pp.

Puglisi Filippo, *Pirandello e la sua Ungua*, Cappeli Editoare.

1968, 183 pp.

S, alinari Carlo, *Miti e coscienza del decadenţismo italiano* (*D'Annunzio*, *Pascoli*, *Fogazzaro* e *Pirandello*), Milano, Feltrinelli Editoare, 1960, 290 pp.

Slama Tatiana, *Realismul în teatrul lui Pirandello*, Bucureşti, Tiparul Universitar, 1943, 64 pp.

Starkie Walter, Lit. D., *Luigi Pirandello* (1867 – 1936), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1967, XIII/304 pp.

Studi în memoria di Luigi Russo, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1974, 534 pp.

Weiss Aureliu, *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*, Paris, Librairie 73, 1964, 106 pp.